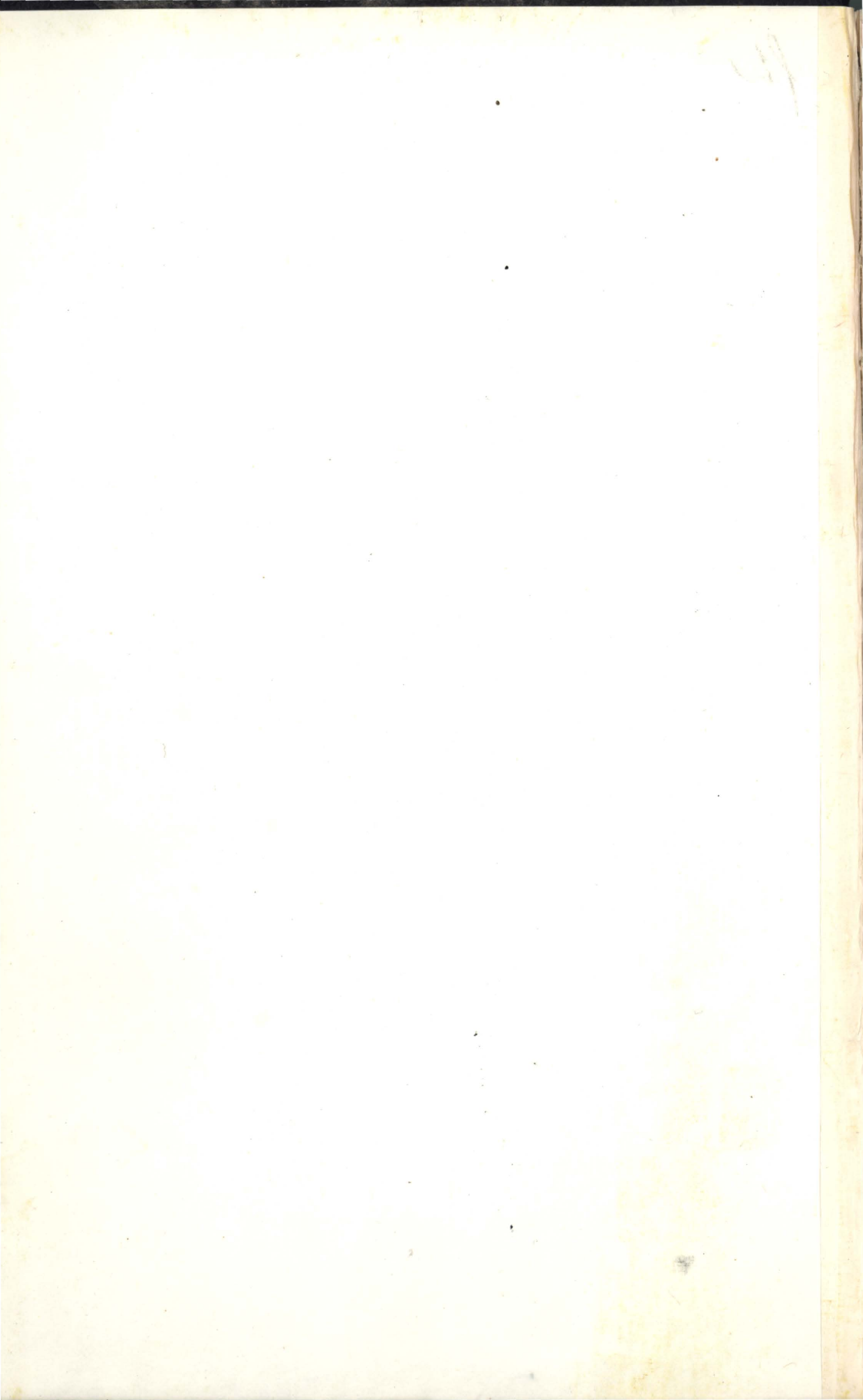
CASTRVM PEREGRINI

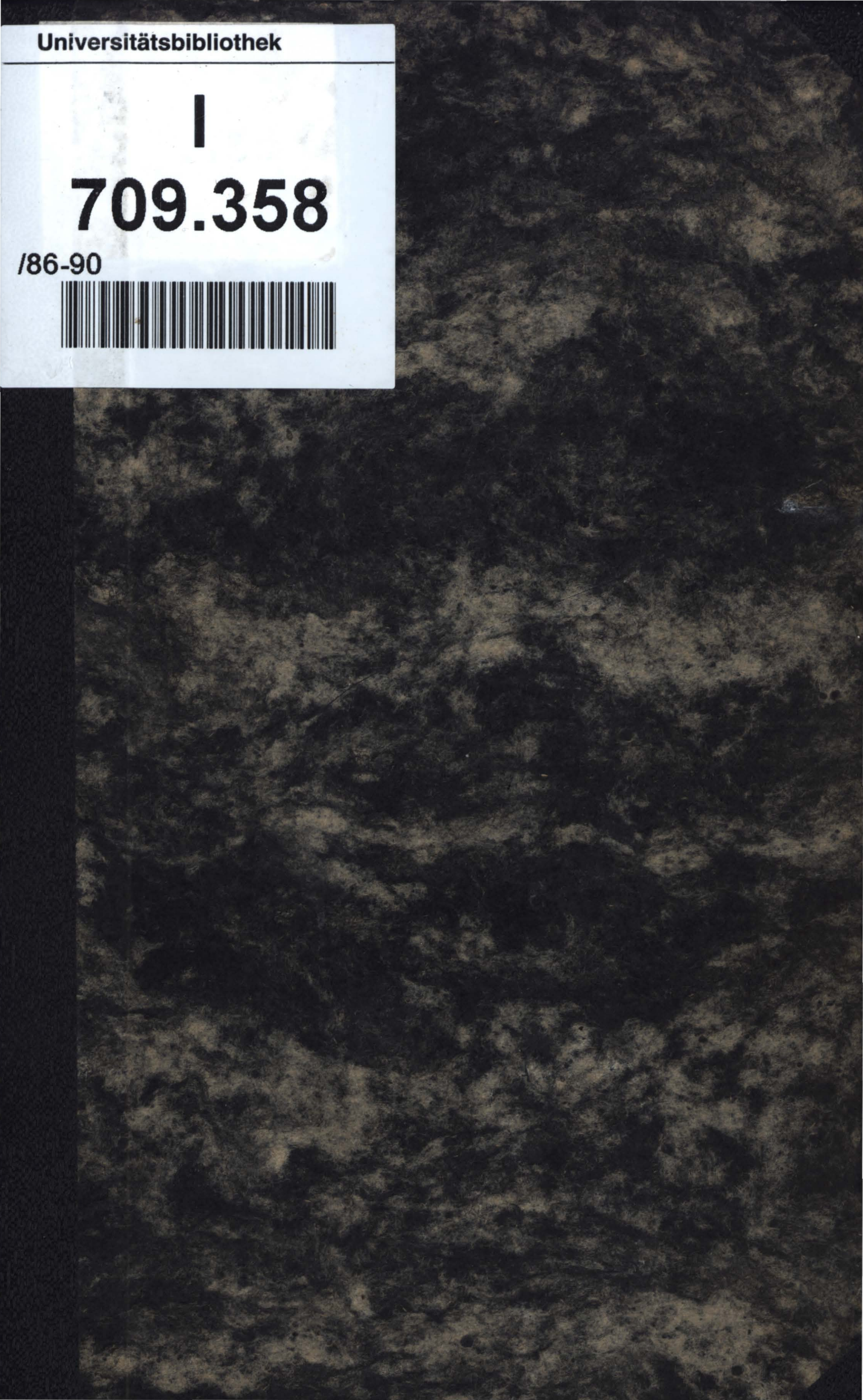
Wilhelm Fraenger:

Hieronymus Bosch

Das Tausendjährige Reich







CASTRVM PEREGRINI

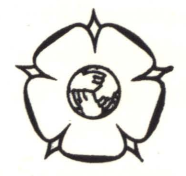
LXXXVI-VII-VIII

89 u. 90 angebunden

WILHELM FRAENGER

HIERONYMUS BOSCH
DAS TAUSENDJÄHRIGE REICH

GRUNDZÜGE EINER AUSLEGUNG



CASTRVM PEREGRINI PRESSE

AMSTERDAM . MCMLXIX

CASTRVM PEREGRINI WURDE 1950 UNTER DER PATENSCHAFT VON
CARL AUGUST KLEIN†, WILHELM FRAENGER† UND LOTHAR HELBING BEGRÜNDET
VON J.E. ZEYLMANS VAN EMMICHOVEN
HERAUSGEBER UND SCHRIFTLEITUNG M.R. GOLDSCHMIDT.
POSTBOX 645 . AMSTERDAM

PRINTED IN THE NETHERLANDS

ZWEITE VOM AUTOR VERÄNDERTE AUFLAGE

DIE CASTRVM PEREGRINI HEFTE ERSCHEINEN IN ZWANGLOSER FOLGE
FÜNFMAL JÄHRLICH IM GESAMTUMFANG VON CA. 400 SEITEN. IM
ABONNEMENT WERDEN DIE HEFTE IN EINER BESCHRÄNKTEN,
NUMERIERTEN AUFLAGE DIREKT ODER DURCH DIE BUCHHANDLUNG
GELIEFERT (HFL 31,75. DM 35,—. $ 9,05). ALLE PREISE ZUZÜGLICH VERSANDKOSTEN.

DEN MANEN MEINES LEHRERS CARL NEUMANN

OMNIA MUNDA MUNDIS (TIT. I, 15)

KAPITEL I

DIE VORAUSSETZUNGEN

Wie ein erloschenes Orakel, dessen Zeichensprache seine ursprüngliche Erleuchtungskraft verloren hat, steht die Symbolik Boschs dem heutigen Betrachter gegenüber. Dieses Verstummen machte aus dem Meister, der so gerne Rätsel stellte, selbst ein Rätsel, das aufzulösen bisher nicht gelungen ist. Es konnte nicht gelingen, weil seine Kunst entweder rein formal oder platt inhaltlich betrachtet und bestenfalls als dienende *Illustration*, d. h. bildliche Fassung eines vorgegebenen Gedankens, doch nie als selbstherrliche *Imagination*, d. h. bildhafte Innewerdung eines Sinns gewertet wurde. Da das Symbol nicht aus der diskursiven Zweiheit von Idee und Form, sondern aus der vollkommenen Simultanität des Schau- und Denkakts zu entspringen pflegt, ist man bisher zum eigentlichen Kernproblem: der anschaulichen Denkform unsres Malers gar nicht vorgedrungen. Solange es an dieser Grundeinsicht gebricht, muss selbst das sauberste stilkritische Bemühen oder die weitläufigste Quellenuntersuchung Stückwerk bleiben, wie denn die Summe irriger Betitelungen, falscher Interpretationen, verkehrter Ab- und Zuschreibungen und das arge Ungewiss der chronologischen Fixierung seiner Werke, jene Ratlosigkeit fatal genug bezeugen, mit der das bisherige Fachurteil der Kunstgeschichte dem holländischen Magus gegenübersteht.

Vom Aussenwerk des Biographischen ist an sein Schaffen nicht heranzukommen, da seine Lebensspur schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts sich verloren hatte und die von neuerer Archivforschung ans Licht gezogenen Dokumente zum geistigen Werde-

gang des Malers keinen Beitrag liefern. Wir wissen nicht, wann er geboren ist, wer seine Lehrer, Freunde oder Auftraggeber waren, noch wie er zu den fremdartigen Stoffen kam, mit denen er das Herkommen der Kirchenkunst so eigenwillig überschreitet. Wir hören nur, dass bereits vor Hieronymus van Aken, Bosch genannt, ein Jan van Aken – wohl aus Aachen zugewandert – im Jahre 1399 zu Hertogenbosch das Bürgerrecht erwarb, wonach wir noch verschiedene Träger dieses Namens als Kunsthandwerker dort verzeichnet finden. Von unserm Maler ist vor allem überliefert, dass er am Schmuck der riesigen Johannis-Kathedrale seiner Vaterstadt durch mehrere Altäre und Glasfensterentwürfe mitbeteiligt war. Sie sind vom Bildersturm vernichtet worden. Er war verheiratet, Besitzer eines Hauses und Mitglied der hochangesehenen Liebfrauen-Bruderschaft zum Schwan, deren Register seinen Tod vermelden. Er ist im Jahre 1516 – nach einem Bildnisdokument zu Arras als ein Sechziger – gestorben, fünfzehn Jahre vor seiner Ehefrau Aleide van Mervenne, alias Brants.

Dies wenige ist alles, was wir von ihm wissen. Doch da der starke oder schwache Nachglanz einer Lebensspur nicht bloss dem Zufall hier erhaltener, dort verschollener Dokumente zuzuschreiben, sondern dem eigenen Charakterbild mitzugehörig ist, darf man wohl – wie bei Meister Mathis von Aschaffenburg – diese Ungreifbarkeit der Lebenstatsachen des Meisters selbst schon als Zeugnis seiner Wesensart betrachten, wonach er zu Hertogenbosch, einer vom Stromkreis der altniederländischen Malerschulen abgelegenen Stadt, ein willentlich zurückgezogenes Leben führte.

Nun ist durch das Erlöschen der Symbole zugleich der Zugang zu den inneren Lebenstatsachen des Malers und damit zu den eigentlichen Quellen seiner Kunst verschüttet, so dass die Kunstgeschichte vor einem weit verfänglicheren Rätsel steht. Denn mochte das Versagen der Archive durch die provinzielle und charaktermässige Abgeschiedenheit des Malers mitbegründet sein, so muss das Schwinden seiner Sinngehalte desto mehr befremden, als uns kaum

erst 500 Jahre von ihm trennen und die spätmittelalterliche Ikonographie sonst offen vor uns liegt.
Selbst wenn er in hermetischer Abgeschlossenheit verharrte, enthalten seine Sinnbilder doch zweifellos eine mit Willen und Bewusstsein offenbarte Welt. Unmöglich kann es sich um unberechenbare Wahngebilde eines Schwärmers handeln, da seine seltsamen Phantasmata auf Andachtsbildern und Altargemälden stehen und demzufolge – nach dem Doppelsinn des Wortes 'Symbole' – nicht nur 'Sinnbilder', sondern auch 'Bekenntnisse' verkörpern. Als solche mussten sie zunächst einmal verständlich sein, wenn anders sie den vorgeschriebenen Erbauungszweck erfüllen sollten.
Wir können diesen widerspenstigen Komplex nur durch gewissenhafte Unterscheidung auseinanderlegen. Solch einem divide et impera ergibt sich zunächst die Erkenntnis, dass seine rätselhaften Gryllen keineswegs auf allen, sondern nur auf bestimmten Altarwerken und Erbauungsbildern Boschs zu finden sind: in einer festumrissenen Gruppe, die sich mit einigen Verzweigungen um die drei grossen Triptychen des 'Tausendjährigen Reiches', das man als 'Paradies der Lüste' zu bezeichnen pflegt, der Lissaboner 'Versuchungen des hl. Antonius'* und des Madrider 'Heuwagens' zusammenschliesst. Diesen symbolbeladenen Tafelwerken stehen andere gegenüber, auf denen – wie auf dem Madrider 'Epiphanias-Altar' und dem 'Martyrium der hl. Julia' zu Venedig – das Symbolische nur als Beiwerk figuriert, oder – wie bei den Passionsgemälden und Dreikönigsbildern – beinahe ganz verschwindet. Wir haben also eine Gruppe schlicht verständlicher und überlieferungsgebundener Werke von jener ersten Gruppe abzusondern, die sich jedweder Tradition und Konvention entschlägt und uns durch ihre unentzifferbaren Sinnbilder verblüfft.
Die Unterscheidung beider Klassen weiterführend, stösst man auf den ergiebigen Befund, dass dem devoten Altardienst der zweiten

* Wilhelm Fraenger, 'Das Lied des Moses' als Zentralmotiv der Lissaboner 'Versuchungen des St. Antonius' von Hieronymus Bosch, Amsterdam 1963 (CP LVIII).

Gruppe in der ersten Gattung eine gehässige Satire auf die Kirche gegenübersteht. In ihren antiklerikalen Bildmotiven gewittert die herannahende Reformation. So treten kirchliche und kirchenfeindliche Gehalte im Schaffen unsres Malers auseinander, dessen Kunst dadurch zum Zeugnis einer Übergangsepoche wird. Doch damit nicht genug, erscheint die erste Gruppe in sich selbst gespalten, indem sich mit der kirchenfeindlichen Polemik noch eine andere, nicht minder leidenschaftliche verknüpft, die dem schwarmgeistigen Unwesen mysteriöser Kultgenossenschaften gilt. Der erste Sektor seiner religiösen Werke eröffnet demgemäss ein Kreuzfeuer der Zeitsatire: Bald bilden Mönche oder Nonnen in ihrer mittelalterlichen Klostertracht das Angriffsziel des Malers, bald gnostische Pfaffen und Sibyllen in phantastischem Ornat, zu denen sich ein Unholdsvolk von Zauberern und Hexen im nordischen Vegetationsgewand des Weidenstrunks und Haselstrauchs gesellt.
Hier erst vereigentlicht sich das Problem, indem für die zwei Hauptkategorien seines Schaffens zwei gegensätzliche Besteller in Erscheinung treten: die Kirche als die traditionelle Hüterin des Altars und ein revolutionärer Widersacher, der – neuen Wein in alte Schläuche giessend – die herkömmliche Altarform wohl beibehielt, sie aber durch die Kühnheit eines neuartigen Inhalts auseinandersprengte. Seine zwiespältige Thematik deutet darauf hin, dass dieser andere Auftraggeber, der mit dem kirchlichen zugleich auch das pagane Unwesen der Zeit bekämpfte, im Kreis der vorreformatorischen Parteiungen zu suchen ist.
Wenn demzufolge Bosch zwei Herren diente, indem sein Schaffen sich als Widerspiel konservativer und reformerischer Strebungen erweist, so könnte dies als schwankende Charakterlosigkeit missdeutet werden. Jedoch bestand gerade der Charakter seiner Wendezeit in den unausgeglichenen Spannungen und Lockerungen, wonach hier aufgeklärte Ordensleute, ohne deshalb ihr Kloster zu verlassen, sogar an denkbar radikalen Sekten mitbeteiligt, dort alle einsichtigen Wortführer der Kirche von der Notwendigkeit einer

'Reformation an Haupt und Gliedern' so durchdrungen waren, dass sie selbst einen Maler, der mit freigeistigem Wagemut sich zur Reform bekannte, solange nur kein öffentliches Ärgernis entstand, mit Altaraufträgen bedenken konnten.

Für unsere Zusammenhänge haben wir nur den revolutionären Strang auf seine Ursprünge zurückzuführen und zu seinem Ziel zu fördern, weshalb wir, um von vornherein schon Art und Schärfegrad seiner Satire zu bestimmen, je eine Stichprobe von antiklerikalen und anti-okkultistischen Motiven bieten.

Aus der gewaltigen Jesaias-Paraphrase seines 'Heuwagens' (Tafel 5) schneiden wir nur ein einziges Motiv heraus: Am linken Rahmen seiner Mitteltafel faulenzt ein Bettler auf der Erde, der seinen Kopf behaglich in den Rockschooss einer Nonne schmiegt. Dahinter steht, vom Rücken her gesehen, gleich einem Wüstenprediger der Prophet Jesaias, der die heranpilgernde Judenschaft mit hocherhobener Rechten vor der Eitelkeit des Fleisches und der bevorstehenden Strafe Gottes warnt. So beiläufig es ausgespielt erscheint, handelt es sich um ein hochbedeutsames Motiv, insofern es das Stichwort der gesamten Tafel bildet: Die Nonne drückt mit beiden Armen ein Wickelkind an ihre Brust und gibt sich dadurch als die düstere Prophetin zu erkennen, zu der Jesaias im Kapitel 8 gesendet wird, um der Geburt ihres verhängnisvollen Sohnes aufzuwarten: "Und ich ging zu der Prophetin, die ward schwanger und gebar einen Sohn. Und der Herr sprach zu mir: Nenne ihn Raubebald, Eilebeute. Denn ehe der Knabe rufen kann: Lieber Vater, liebe Mutter! soll die Macht von Damaskus und die Ausbeute Samarias weggenommen werden durch den König zu Assyrien."

Das Stichwort 'Raubebald und Eilebeute' beherrscht denn auch den ganzen Vordergrund und unter all den habgierigen Raffern steht das Klostervolk an erster Stelle. Rauflustige Nonnen balgen sich herum und scheffeln ganze Bündel Heu in ihren Klostersack. Er wird vom Vollmondantlitz eines fetten Abts bewacht, der mit gottseligem Augenaufschlag seinen Becher schwingt. Die vorderste

der Nonnen bändelt mit einem windigen Spielmann an und möchte ihn durch eine Handvoll Heu gefügig machen. Dadurch wird die scheinheilige Askese mit gleicher Unerbittlichkeit entlarvt, mit der bei der alttestamentlichen Prophetin die sittliche Verlotterung der Nonnenschaft dadurch gebrandmarkt wurde, dass just ein Bettelmann der Vater Raubebalds und Eilebeutes ist. Das tertium comparationis ist der mönchische Begriff der *Armut*, der bei dem Landstreicher wie bei der Nonne als gleich nichtsnutziges Schmarotzen definiert erscheint.

Aus seinen anti-okkultistischen Satiren, die – wie die klosterfeindliche Tendenz des 'Heuwagen'-Gemäldes – sich auf treffsichere Bibelworte stützen, heben wir jenes finstere Saturnal der Lissaboner 'Versuchungen des St. Antonius' hervor, auf deren Mitteltafel eine schwarze Messe schauerlich genug begangen wird (Tafel 2). Die Oberpriesterin und zwei Gehilfinnen reichen in Bechern oder Schalen einem herankriechenden Lottervolk die Kommunion. Da sich auf ihren Mitren Nattern ringeln und Gedörn verstrickt, wird ihre Weinspende – nach 5. Mos. 32, 32. 33 – als Schlangengift vom Acker Sodoms charakterisiert:

"Denn ihr Weinstock ist des Weinstocks zu Sodom und von dem Acker Gomorras; ihre Trauben sind Galle, sie haben bittere Beeren. Ihr Wein ist Drachengift und wütiger Ottern Galle."

Wie ihr pechschwarzer Basiliskenblick die Oberpriesterin selbst zur 'wütigen Otter' macht, erscheint die Travestie des Abendmahles ins desto Lasterhaftere verschwärzt, als eine Negerin auf runder Platte das sumpfig-sexuelle Heiltum des Mysteriums präsentiert. Es ist ein froschgestalter Götze, der mit beiden Armen das Ei der Sumpfzeugung und kultischen Promiskuität erhebt. – Unnötig, eigens zu betonen, dass solche Bildmotive keinesfalls 'erfunden', sondern bis in die rituellen Einzelheiten genau verbriefte Wirklichkeiten sind, von einem Todfeind solcher Winkellogen kennerhaft ans Licht gezerrt und als satirische Trophäen festgehalten.

Mögen wir mit Carl Justi den Humor des geistlichen Standes, "aus

dem die grössten Satiriker und Humoristen – Rabelais, Swift – hervorgegangen sind", und der "allezeit mehr Spass verstand als bigotte Laien" noch so hoch taxieren, so muss es doch selbst angesichts der Lockerungen der anbrechenden Reformation als schlechthin ausgeschlossen gelten, dass solche Darstellungen jemals auf kirchlichen Altären Zutritt fanden. Ebensowenig ist ein Versuch, den ursprünglichen Standort dieser Tafeln zu bestimmen, ernst zu nehmen, der sie vom Altar in das Refektorium verweist, als seien Refektorien zwanglose Clublokale, wo doch in diesen Zahlungsstätten kreatürlichen Tributes, der dem asketischen Bewusstsein stets beschämend dünkt, die disciplina monachalis sich eher zu verschärfen als zu lockern pflegt. Diese anzüglichen Gemälde fanden in keinem kirchlichen Zusammenhang Quartier, und es ist etwas anderes, ob sie als Gegenstand des Kultes oder als Museumsstücke dienten, als die sie später im Escorial die Wände schmückten. Den Lässlichkeiten solcher Rettungen und Mohrenwäschen stellen wir das Problem in seiner ganzen Schärfe gegenüber: Jene drei rätselreichen Triptychen sind durch ihr äusseres Formgefüge in der Tradition des spätgotischen Altarbildes verankert, doch stehen sie durch ihren Inhalt zu der kultischen Erfordernis in solchem Widerstreit, dass sie auf keinen Fall den Augen einer kirchlichen Gemeinde dargeboten werden durften. So fallen sie zwangsläufig einem Vakuum anheim, denn als *Altarbilder ohne Gemeinde* verlieren sie sich in ein Niemandsland.

Dieses Dilemma ist nur dadurch aufzulösen, dass man den Auftraggeber Boschs in einer ausserkirchlichen Gemeinschaft sucht. Denn da die Kunst des späten Mittelalters noch nicht zu einem freien Eigentum ihres Hervorbringers entwurzelt war und es demnach undenkbar bliebe, dass Bosch gleich drei mehrteilige Gemäldezyklen für sich selbst geschaffen habe, wie es auch unwahrscheinlich wäre, dass Privatpersonen solch abseitige Bilder für ihren Hausaltar bestellten, so kommt nur eine Gruppe, eine kleinere Gemeinschaft als Auftraggeber dieser Werke in Betracht.

Das christkatholische Prinzip der allumfassenden Gemeinschaft verkehrt sich damit in sein Gegenteil: ein esoterisches Prinzip, das einem ausgewählten Kreis von Eingeweihten gilt. Den herkömmlichen Altarbildern tritt der neuartige Typus von Kultgemälden für religiöse Einzelgänger gegenüber. Der Gegensatz: katholisch – esoterisch spitzt sich zu den genaueren Begriffen: Kirche – Sekte zu. In dem häretischen Begriff der Sekte löst sich die Frage nach dem ursprünglichen Bestimmungsort dieser Altargemälde ebenso einfach als endgültig auf. Denn einzig eine ausserkirchliche und kirchenfeindliche Gemeinde vermochte sich vor solchen Altartafeln zu erbauen und ihr Bekenntnis zu bekräftigen.
Auf diese von solch grimmigen Satiren auf die Kirche wie auch auf abgöttische Satanskulte strotzenden Altäre schränken sich in der Hauptsache die scheinbar unenträtselbaren Gryllen unsres Meisters ein. Wie aber ist das Ineinanderwirken grotesk verrätselter und drastisch zeitsatirischer Elemente, das schon auf die Grotesksatire François Rabelais' und seines deutschen Nachfolgers Johannes Fischart deutet, zu erklären? Wir stehen offenbar vor einem zeitsatirischen Zweifrontenkrieg, der einerseits die Ordnungsmacht der Kirche, doch andrerseits die Anarchie ausschweifender Mysterienkultgesellschaften bekämpft. Es kann sich demnach nur um eine Sekte handeln, die sich auf schmalem und gefahrumdrohten Grat zwischen der Allgewalt der Kirche und einer Überflügelung durch die Konkurrenz von seiten weitaus radikalerer, mit sexual-magischen Attraktionen vorgehender Rotten durchzuschlagen hatte, wobei sie sich in ihren Angriffszielen nach beiden Seiten mit verbotenen oder verrufenen Dingen zu befassen hatte. Eine zweischneidige und doppelbödige Situation, die uns jedoch kraft ihrer Polspannung mit *einem* Schlage die Erkenntnis liefert, warum die Gryllen Boschs so unverständlich sind.
Liegt schon rein theoretisch die Vermutung nah genug, dass, wo ein unerklärliches Geheimnis waltet, eine absichtliche Verheimlichung dahintersteckt, so wird dies unter der Voraussetzung, dass

jene Tafeln Boschs häretischen Ideen dienten, völlig evident, insofern seine Gryllen jetzt als Geheimzeichen für Eingeweihte fassbar werden. Der Auftrag gebenden Gemeinschaft waren seine Symbola als Sinnbilder wie als Bekenntnisse durchaus verständlich, nicht aber für die Allgemeinheit, die von dem kultischen Geheimnis fernzuhalten war. Auch zündete für die Sektierer jede Anspielung seiner satirischen Invektiven, da es ja ihre tagtäglichen Reibungen und Fehden waren, die sich in diesen Kampfbildern entladen haben. Die rätselhafte Einkleidung diente als Deckung vor Gefahr den Aussenstehenden gegenüber, gleichzeitig aber war sie ein besonderer Anreiz für die Wissenden, welche den Pfiff und Witz der Angelegenheit durchschauten. Boschs Gleichnisse sind also eine Hieroglyphik, die – halb gemeingültige Darstellung, halb rebusartiges Verstecken – sich als *geheime Offenbarung* zu erkennen gibt.
Alle bisherigen Beurteiler vertraten die katholische Rechtgläubigkeit des Malers. Sie haben dadurch seine wesentlichsten Werke auf einen irrigen Meridian visiert, die so in ihren geistigen Voraussetzungen, Spannungen und Zwecken umgebogen und bis zu gänzlicher Unkenntlichkeit enteignet worden sind.
Es ging dem Maler in der Kunstgeschichte, wie es der seinem Schaffen nah verwandten *Alchemie* in der Kulturgeschichte lang genug ergangen war. Diese Arkanlehre ist in der älteren Literatur meist nur als 'schwarze Kunst', das heisst – nach landläufigem Missverständnis – als okkultistische Geheimniskrämerei behandelt worden. Dann kam der wissenschaftliche Positivismus und klärte ihr schwarmgeistiges Gebrodel zu den rationellen Elementen ab, aus denen sie entwicklungstheoretisch zu einer Vorstufe neuzeitlicher Chemie zurechtgeschnitten werden konnte. Erst neuerdings ging man auf ihre eigenen Denkvoraussetzungen ein und liess die Alchemie als das erscheinen, was sie wirklich ist: als eine angestrebte summa perfectionis, die in der Transmutation der Stoffe ein Symbol des inneren Menschen und der Geheimnisse von Zeugung, Tod und ewigem Leben sah.

Es sieht verdächtig ähnlich aus, wenn Bosch im älteren Kunstschrifttum nur als kulturgeschichtliche Kuriosität, als 'faizeur de diables', also als eine Art von Schwarzkünstler erscheint. Um seine Bilder zu erklären, wurde eine ganze Bibliothek von Wunderbüchern, Legenden, Visions- und Traumliteratur herangekarrt, wodurch das schöpferische Zentrum mehr verbaut als freigelegt, geschweige denn von innen her erschlossen wurde. Durch diese Suche nach den 'literarischen Quellen' ist das Spezifikum des Malers: die einheitliche Sinnschau des symbolischen Denkens zugeschüttet worden. Seine Gesichte wurden zu Illustrationen vorgegebener Texte, seine Symbolik zum Extrakt aus Lesefrüchten degradiert, ohne dass es dabei gelungen wäre, auch nur *ein* Symbol durch einen stichhaltigen Quellennachweis zu belegen.

Dann machte die entwicklungstheoretisch eingestellte Kunstgeschichte sich ans Werk, sein Schaffen umfassender abzustecken. Sie hat den Landschafter und Genremaler Bosch entdeckt, doch dessen bahnbrechende Leistung einseitig herausgestrichen, indem sie seine landschaftstiefen Sittenbilder zu einer 'reinen' Gattung zu erheben strebte, doch dabei völlig übersah, wie fest auch seine Genrestücke im symbolischen Gedanken wurzeln. Auch seine religiösen Schöpfungen sind vorzugsweise auf ihre sittenbildlichen Gehalte hin gewürdigt worden. Für ihre spiritualistische Symbolik hatte der realistische Positivismus keinen Blick. Sie wurde als phantastisches Brimborium aus dem Weg geschoben, um dem Realisten Bosch, dem Vorläufer des grossen Bauern-Bruegel, freie Bahn zu schaffen.

Trotz der von souveräner Kennerschaft und akademischer Erudition diktierten Darstellungen, die Max J. Friedländer (1927) und Charles de Tolnay (1937) seiner Kunst gewidmet haben, denen Ludwig von Baldass (1943) mit seiner Synthesis des heutigen Wissens- und Nichtwissensstandes folgte, ist die von der Geschichtsschreibung der Alchemie bereits erreichte dritte Stufe: eine umfassend geisteswissenschaftliche Erschliessung ihres Gegenstandes, von der Kunst-

wissenschaft noch nicht erschritten worden. Das Bild, das man sich bisher aus der Werkgesamtheit von dem Meister machte, blieb immer noch vom alten 'faizeur de diables' her bestimmt. 'Skurril', 'phantastisch' und 'grotesk', so lauten die Begriffe, zu denen die Beschreiber ihre Zuflucht nehmen, um die unfasslichen Metamorphosen, Larvenspiele und Quälgeistereien zu bezeichnen, die er auf seinen Eremiten- oder Höllenbildern zu entfesseln pflegt.
Dabei hat man bisher den maassgebenden Gegenwert kaum wahrgenommen, dass seinen infernalischen Gespenstereien in jedem Fall ein unanfechtbarer Anachoret, ein Ararat und Garten Eden gegenübersteht. Das Infernalische hat wegen seiner schärferen Sinnesreize durchaus überwogen, so zweifellos in seinen idealen Gegenbildern die eigentliche Leitidee des Malers steckt. Es war daher der Grundirrtum bisheriger Kritik, dass alle stumm gewordenen Symbole Boschs als Teufeleien ausgedeutet wurden. So hat sich denn ein ganzer Schwarm von blinden Paraphrasen und willkürlichen Sinngebungen in dem erloschenen Orakel eingenistet und dessen Zeichensprache ausser Rand und Band gebracht. Weil sie der Ratio des Betrachters unverständlich blieben, hielt man die Gleichnisse des Malers selbst für irrational und sah darin nur Träume, Halluzinationen und Chimären, Zwangsvorstellungen einer mittelalterlichen Welt- und Höllenangst.
Dass ihre Unverständlichkeit der eigenen Verständnislosigkeit entstammen könne, wurde nicht bedacht und niemanden hat das Novalis-Wort gewarnt: "Von weitem hört' ich sagen, die Unverständlichkeit sei Folge nur des Unverstandes, dieser suche, was er habe und also niemals weiter finden könne."

DAS PARADIES AUF ERDEN

Diese voreingenommene Betrachtungsweise hat keine Schöpfung Boschs so hartnäckig verkannt, wie das Dreitafelwerk des 'Tausendjährigen Reiches'. Seitdem der spanische Hieronymitenpater Jusepe

de Siguenza anno 1599 seine Erklärung auf ein irriges Geleise schob, hat die Sinngebung dieses Werkes ihren fragwürdigen Rang als einstimmige Fehldeutung behauptet, womit ein kunst- und religionsgeschichtlich einzigartiges Monument zu einem Petrefakt des Vorurteils erstarrte. Zwar sind vorsichtige Bedenken laut geworden, so von Max J. Friedländer, dem die bisherigen Erklärungen wohl unbefriedigend und ungewiss, doch schliesslich als die einzig möglichen erschienen, wenn er die Problematik des Altars dahin zusammenfasst: "Das Triptychon im Escorial, das eher nach dem Eindruck, als nach erschöpfender Deutung 'Garten der Lüste' getauft worden ist, enthält genug der Rätsel. Selbst Carl Justi, dem es wahrlich weder an gelehrter Bildung, noch an Interpretationsschärfe mangelte, vermochte nicht, befriedigende Aufklärung zu bieten. Auf dem Flügel links, als der Beginn, Evas Geburt im Paradies, auf dem Flügel rechts, als der Ausgang, die Hölle, sühnende Strafe, Folterung der Sünder. Dazwischen, in der Mitte, die Apotheose der Sündhaftigkeit. Mindestens werden wir geneigt, den fragwürdigen Inhalt auf das triebhafte unerlöste Erdenleben, auf den Fluch des Fleisches, auf die Entfaltung der Begierden zu deuten."
"Apotheose der Sündhaftigkeit" – wer könnte ein subtileres Fragezeichen setzen, als dies gleich einer Waage pendelnde Paradoxon? Denn im Begriff 'Apotheose' wiegt eine chiliastisch positive Deutung vor: die Lust der Selbstvergottung, die sich zu rauschhafter Begeisterung erhebt. Doch der Begriff 'Sündhaftigkeit', will sagen: niedere Lüste, drückt wieder zu dem alten Vorurteil hinab, der 'faizeur de diables' pflege nur Höllenbraten aufzutischen. Versuchen wir, ob unser neu gewonnener Angelpunkt eine präzisere Einstellung der Waage möglich macht!
Für einen unvoreingenommenen Betrachter stellt sich die Schauwand des Altarwerks derart dar: Die Innenbilder zeigen links den 'Garten Eden', rechts die 'Hölle', und auf dem Mittelbild ein zweites Paradies, das eine Fortsetzung und Steigerung des ersten bildet, insofern eine durchlaufende Landschaft beide Bilder eint,



1-*Hieronymus Bosch: 'Das Tausendjährige Reich'. Ausschnitt: Die Hölle.*

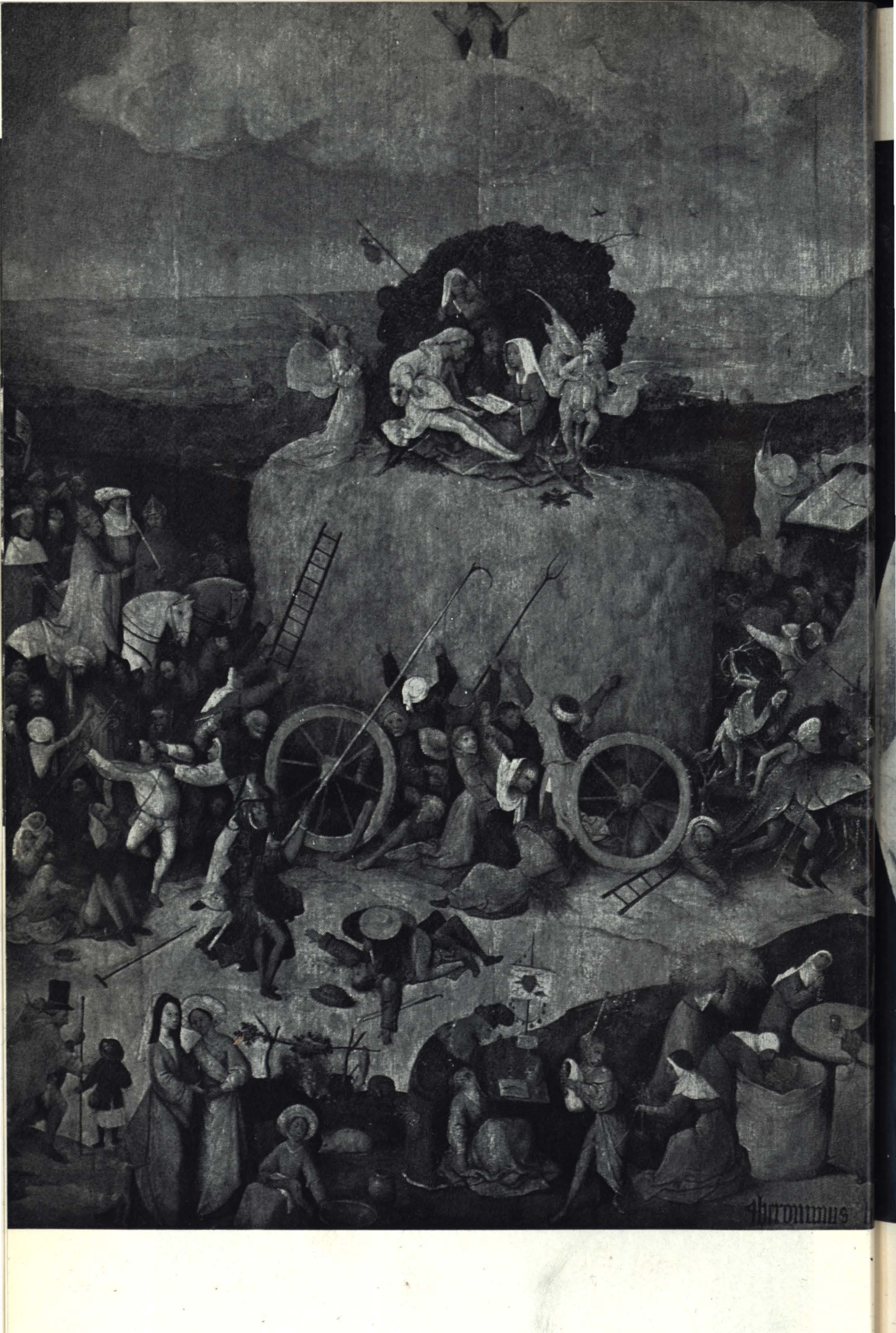


2-Hieronymus Bosch: 'Die Versuchung des St. Antonius'. Ausschnitt aus der Mitteltafel.

3-Hieronymus Bosch: 'Die Hölle'. Ausschnitt: Das Notenbuch.

4-Hieronymus Bosch: 'Das Paradies auf Erden'. Ausschnitt: Die chymische Hochzeit. Bildnis des Auftraggebers.





5 - *Hieronymus Bosch: 'Der Heuwagen'. Mitteltafel des gleichnamigen Altars.*



6-Hieronymus Bosch: 'Das Tausendjährige Reich'. Aussentafel: Der dritte Schöpfungstag.



7-Hieronymus Bosch: 'Das Tausendjährige Reich': a-Der Garten Eden, b-Das Paradies auf Erden, c-Di





8-Hieronymus Bosch: 'Der Garten Eden'. Ausschnitt: Bergpredigt.



9-Hieronymus Bosch: 'Das Paradies auf Erden'. Ausschnitt.

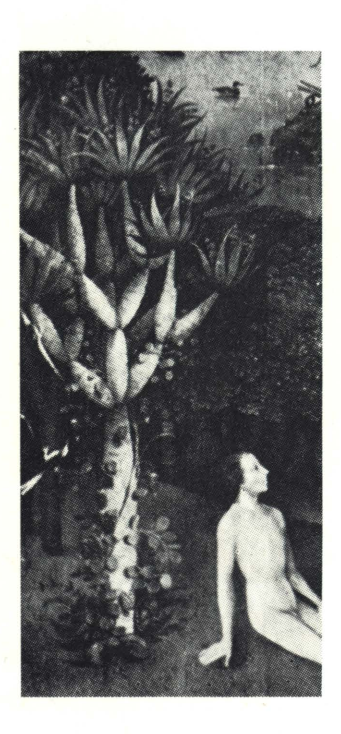


10 – Hieronymus Bosch: Studienblatt aus der Albertina.



11 – Federzeichnung: 'Der Ständebaum' aus dem Erbauungsbuche des Wilhelm Werner Graf von Simmern.







12–Pieter van der Heyden: 'Die Wollust', nach der Darstellung Pieter Bruegels in der Tugend- und Lasterfolge.
13–Hieronymus Bosch: 'Der Garten Eden' Ausschnitt: Der Baum des Lebens.
14–Martin Schongauer: 'Die Flucht nach Ägypten'.

und die links dargestellte Eheeinsegnung des ersten Menschenpaares auf der Mitteltafel in einem ganzen Schwarm von Adamskindern Frucht getragen hat. Diese ergehen sich in jugendlicher Nacktheit ohne Scheu in rätselhaft vegetativen Liebeskulten.

Im Ringelspiel des Mittelgrundes umkreist ein ungestümer Reiterchor auf zeugungsstolzen Tieren einen Weiher, der sich in seiner Ei-Gestalt als Keimzelle und Nabel dieser Paradieseswelt erweist. Ausser der Erde sind zugleich das Wasser und die Luft von Liebespaaren und erotischen Gemeinschaften bevölkert, wodurch der Minnegarten eine kosmische Umrahmung und damit eine Einbettung in einen religiös universalen Sinnbezug empfängt. Dabei obwaltet dieser adamitischen Familie eine Stimmung, in welcher unbändige Sinnenfreude und stille Keuschheit sich die Waage halten.

Dass Mittelstück und linker Seitenflügel eine Einheit bilden, wird durch die scharfe Absetzung der Hölle unterstrichen. Zu zwei einheitlich hellen, heiteren und harmonischen Paradiesen stellt das Inferno das mitternächtig finstere und fahle Zerrbild dar.

Dieser anschauliche Befund ist klipp und klar gegeben, doch wurde er bisher nicht wahrgenommen, da eine solche Ausbreitung schamfreier, nackter Liebeslust als positiver Inhalt eines christlichen Altarwerks schlechterdings undenkbar schien. Ohne sich erst zu vergewissern, ob nicht die Erotik dieser Mitteltafel in religiösem Sinne zu verstehen sei, gab man ihr eine negative Deutung, indem man sie als eine Warnung vor der Wollust und der ihr auf dem Fuss folgenden Bestrafung nahm. Ein bildthematisches Novum ist dadurch als Nonsens abgeleugnet und eine freigeistige Grosstat in das Zwangssystem asketischer Moraltheologie zurückgestossen worden.

Diese grundsätzliche Verkennung ist auf die irreführende Zusammenstellung unsres Triptychons mit einem anderen Dreitafelwerk des Meisters, seinem bereits erwähnten 'Heuwagen' zurückzuführen: Auf dessen Mitteltafel (Tafel 5) wird die Eitelkeit des Erden-

treibens im Gleichnis einer grossen Erntefuhr gespiegelt, von deren Heu die selbstsüchtigen Erntegäste Gottes – Mönche und Nonnen, Bürger, Bauern, Bettler und Freibeuter aller Art – habgierig eine Handvoll an sich raffen. Die höchsten irdischen Würdenträger, Papst und Kaiser, folgen mit Klerisei und Adel diesem Erntewagen, auf dessen Höhe sich ein junges Paar mit Liebkosen und Lautenschlag lustiert. Obwohl der schwarz bemäntelte Prophet eindringlich vor der 'Eitelkeit des Fleisches' warnt, achtet doch niemand dessen, dass der Erntewagen durch ein Teufelsvolk geradewegs der Hölle zugefahren wird.

So bitter dieses zeitsatirische Strafgericht der heiteren Zeitentrücktheit unsres 'Paradieses' gegenübersteht, ist eine tatsächliche Übereinstimmung der beiden Triptychen darin gegeben, dass ihre Seitenflügel jeweils eine Darstellung der 'Hölle' tragen. Aus diesem äussern Anklang wurde eine innere Verwandtschaft abgeleitet, die für beide Werke auf dem asketisch leib- und lebensfeindlichen Gedanken des Jesaias (40, 6) beruhen soll: "*Alles Fleisch ist Gras und alle seine Güte ist wie eine Blume auf dem Felde.*"

Dies Gleichnis, das dem 'Heuwagen' zu Grunde liegt, wurde auf das anthropomorphe Blumenfeld des 'Paradieses' übertragen, dessen Liebesfreuden als eine Blütenlese der Vergänglichkeit und Reitschule der Unzucht angesehen wurden. Auf beiden Werken habe Bosch jeweils im 'Garten Eden' den Unschuldsstand der ersten Menschen und auf den Mitteltafeln das Irrsal ihres Sündentreibens dargestellt, wofür die 'Höllen'-Flügel die Bestrafung brächten. Aus dieser vorschnellen Analogie leiten sich die bisherigen Betitelungen unsres Werkes ab, das man '*Die Üppigkeit*' – '*Das Paradies der Lüste*' – '*Das Treiben der Welt*' oder '*Die Laster und ihr Ende*' taufte.

Fünf Argumente widerlegen diese Ausdehnung der 'Heuwagen'-Thematik auf das Nachbarwerk. Zunächst die grundverschiedene Verteilung der Zäsuren: Auf unserm Triptychon sind beide Paradiese als geschlossene Einheit von der Hölle abgesetzt. Dort aber gehen Mittelstück und Hölle ineinander über, indem der Heuwagen

in *einem* Zug durch seinen infernalischen Vorspann dem Höllenfeuer zugefahren wird.
Ein zweiter Unterschied besteht darin, dass auf dem Mittelbild des 'Heuwagens' der Eigennutz bis zur verbrecherischen Zuspitzung von Mord und Totschlag scharf gebrandmarkt wird, wogegen auf dem Mittelstück des 'Tausendjährigen Reiches' der Maler nicht im mindesten versuchte, die Adamskinder in dem Paradies als sündhaft zu verlästern, ganz im Gegenteil: In blumenhafter Unschuld spielen die Geschöpfe in dem Gartenfrieden, mit Tier und Pflanze einträchtig vereint, und die Geschlechtlichkeit, die sie bewegt, erscheint als reine Lust und Wonne wahrgenommen.
So steht die bisherige Auffassung, dass Bosch als Zeitsatiriker den Garten der 'Frau Welt' geschildert habe, in offenbarem Widerspruch zu den anschaulichen Befunden, wo diesen jede sittenrichterliche Absicht fehlt. Zu ihrer Rettung bliebe daher nur die Auskunft übrig, dass die Geschlechtlichkeit und Sinnlichkeit an sich schon als grundböse zu betrachten seien, wonach auch deren wertungsfrei naive und unschuldige, um nicht geradewegs zu sagen: positive Darstellung im Zeichen einer sittlichen Verdammung stehe. Bosch könnte etwa die Verfänglichkeit der Wollust durch eine gleisnerische Unschuldsmiene desto verführerischer abgespiegelt haben, um sie darnach gerade durch die Härte der Zäsur desto abrupter zu entlarven.
Doch gegen eine solche Sinngebung spricht der Befund, dass auf der 'Höllen'-Tafel wohl Musikanten, Spieler, Kirchenräuber, erbschleichende Klosterfrauen, Lotterpfaffen und gewalttätige Ritter, jedoch kein einziger Wollüstling gefoltert wird. Der Leitgedanke des verführerischen Venusgartens wird demnach gar nicht fortgesponnen, wenn der Strafkatalog der Hölle ganz andersartige Sünden registriert. Auf dem 'Heuwagen' aber hat die Hölle ihre Zutreiber und Schergen – ein fischbäuchiges, ratten-, igel-, hirsch- und bärenköpfiges Gesindel – weit in das Mittelstück hineingeschickt, so dass die Hölle hier schon das Erdentreiben mit Beschlag belegt.

Noch aufschlussreicher ist der vierte Gegensatz, der beiden Triptychen obwaltet: Steht auf dem 'Heuwagen' das Paradies als Idealbild dem Welttreiben gegenüber, so ist doch immerhin die menschliche Entartung seiner Mitteltafel dadurch vorbereitet, dass im Garten Eden unterhalb der kleinfigurigen *Menschenschöpfung* in merklich grösserem Format das Bild des *Sündenfalles* und in dem Hauptmotiv des Vordergrundes die *Vertreibung aus dem Paradies* zu sehen ist. Auch wurde durch das Kapitalmotiv des *Engelsturzes* das ganze Erdenleben ausdrücklich dem Luzifer als 'Fürsten dieser Welt' anheimgestellt. Demgegenüber ist auf unserem Dreitafelwerk vom Erbübel des Sündenfalles, von der Verstossung durch den schwertzückenden Engel, geschweige denn von einer luziferischen Entzweiung keine Spur zu finden. Wir stehen also vor dem reinen Urstand, der noch keine Sünde und kein Schamempfinden kennt, wie wir auch auf der Mitteltafel unschuldige Menschen vor uns haben, denn offenkundig schämen sie sich ihrer Nacktheit nicht. Dies zeugt dafür, dass Bosch mit ihrer 'unschuldigen' Wiedergabe keinen arglistigen Hintersinn verknüpfte, sondern ein durchaus ernst und ideal empfundenes Hochbild des gott-einigen und kreatur-versöhnten Paradiesesglücks entwerfen wollte.

Wo aber kommen all die dutzendfältigen Menschen dieses Paradieses her? Diese elementare Vorfrage, die kein bisheriger Kommentator stellte, führt in ein biblisches Dilemma, denn nach der Überlieferung der Genesis hatten die Stammeltern im Paradies noch keine Kinder, welche erst draussen auf dem harten Weltacker geboren wurden. Da aber Bosch hier – im Gegensatz zum 'Heuwagen' – sein Mittelbild nicht in die 'Welt' verlegt, sondern in die unmittelbare Fortsetzung des Paradieses, so müsste ein Zustand abgebildet sein, der sich ergäbe, wenn die Stammeltern nicht gesündigt hätten, also ein Utopien, ein Gotteskindergarten ohne Sündenfall, oder – da Bosch das Dogma von der Erbsünde nicht glattweg überspringen konnte – ein chiliastischer Zustand, welcher sich ergibt, wenn, nach Entsühnung ihres Sündenfalls, der Mensch-

heit eine Rückkehr in das Paradies und in das friedfertige Wohlsein aller Kreatur gestattet wird.

Dass eine solche Lobpreisung des Urstands tatsächlich der beherrschende Gedanke unsres Werkes ist, wird schon durch dessen Aussentafeln angekündigt, deren Thematik die bisher vertretene Auffassung von Grund auf widerlegt (Tafel 6): In einer weihevollen Darstellung sieht man darauf das Weltall abgebildet, wie es am dritten Schöpfungstag sich dem Chaotischen entrungen und mit der ersten Vegetation bekleidet hat. Dieses geheimnishaltige Kristallgewölbe birgt einen kosmisch sehr viel tieferen Sinn und religiös universaleren Gedanken, als dass das Pathos solcher Weltplanung sich auf der Haupttafel in einen Irrgarten der Liebe niedersenken und damit selber ad absurdum führen könnte. Nach einem derart heiligen Introitus kann die in dieser Sphärenkugel anrollende Weltgeschichte unmöglich in ein erbsündiges Lupanar und in die Hölle gravitieren, welche als Gegenpol zum Tage der Erschaffung als der im Weltplan gnadlos vorbestimmte Tag des Endes anzusprechen wäre: eine Konzeption, die nur ein absoluter Nihilist oder ein satanistischer Narr ersinnen könnte.

Zudem hat Bosch mit eindrucksvollen Lettern den Grundgedanken seiner Schöpfung offenbart. Denn er verteilte auf die beiden Sphärenhälften einen Spruch, wobei er sich bei seinen gläubigen Genossen darauf verlassen konnte, dass sie dessen Herkunft kannten, so dass die lapidaren Stichworte den ganzen Psalm, dem sie entstammen, in ihrer Seele zum Erklingen brachten. Zur Linken steht: "Ipse dixit et facta sunt" – zur Rechten: "Ipse mandavit et creata sunt." Dies majestätische Schöpfungswort kehrt in zwei Psalmen wieder: dem 33. Vers 9 und dem 148. Vers 5. Der zweitgenannte Psalm, der alle Elemente, die Sternenhöhe und den Meeresgrund, Schnee, Nebel, Hagel, Sturm, die Berge, Bäume, Tiere aller Art mit Jünglingen und Jungfrauen zu einem allgewaltigen Gotteslob vereint, bildet zwar nicht die 'literarische Quelle', doch den religiösen Hintergrund unsres Dreitafelwerkes.

Das für die Inschrift ausgewählte Bibelwort: "Er sprach und es wurde getan" – "Er gebot und es wurde erschaffen" gibt mit dem ganzen Nachdruck seiner zwiefach einsetzenden und sich gebieterisch bekräftigenden Offenbarung dem Gedanken der 'Erfüllung' Ausdruck. Dieses unweigerliche sich Erfüllen wird bereits auf den Aussenflügeln handgreiflich vergegenwärtigt: Links oben thront in einem schimmernden Kristallgewölbe der patriarchalische Gottvater, auf seinem Schooss ein aufgeschlagenes Buch als Inbegriff des 'Wortes'. Die fernenkleine Kugel seines Himmelssitzes kehrt in dem Glasgehäus des Weltballs ins Gewaltige vergrössert wieder und stellt so eine ebenbildliche Verwirklichung des allerhöchsten Schöpfungswillens dar. Wie diese zweite Kugel eine Ausstrahlung der ersten und das voll-inhaltlich erfüllte 'Wort' des Schöpfers ist, so tritt der Weltball seinerseits ins Zeichen voll-inhaltlicher Erfüllung, wenn sich die Flügel des Altares öffnen, die grosse Kugel auseinandergeht und ihre in die Zonen: Himmel – Meer und Erde – Unterwelt gestufte Ordnung auf den Innentafeln in dem Garten Eden, dem Paradies des Tausendjährigen Reiches und der Hölle sinnentsprechend wiederkehrt.

Ist so die Ganzheit des Dreitafelwerkes einheitlich unter dem Gedanken des erfüllten Schöpfungsworts verspannt und dadurch einem denkbar positiven Leitgedanken unterstellt, so muss auch seine Mitteltafel notwendig einen positiven Sinn besitzen. Bosch ist ein kühner Neuerer gewesen. Wie er als Bahnbrecher des Sittenbildes und der Landschaft die mittelalterliche Kirchenhörigkeit der Kunst zersprengte und in der eigensten Domäne seines Schaffens: dem Gespensterbild, die kirchlich regulierte Gottesfurcht zu einem schreckhaft wollüstigen Pandämonium entstellte, so rückte er auch dieses Triptychon in einen Zwischenraum, in dem ein neuer religiöser Lebenswille und die Tradition der Kirche auseinanderklaffen. Er hat auf seiner Mitteltafel den Heilsweg einer religiösen Liebeslehre, ein erotisches Mysterium geschildert und damit eine Werttafel der Vorstellung errichtet, dass Christenglaube und Natur-

ergebenheit versöhnbar und der alte Zwiespalt zwischen Geist und Trieb im Zeichen einer neu begriffenen Gott-Natur, trotz Tod und Teufel, überbrückbar sei.

Für welchen Kultus christlichen Gepräges war das Altarwerk bestimmt? Da auf dem Eingangsbild der Trilogie der Garten Eden dargestellt erscheint, worin der Schöpfer Adam und Eva zueinander führt, und da im Mittelfeld ein Paradies von Dutzenden von Adamskindern uns entgegenschaut, kann es sich nur um einen Kult des Adam handeln. Nun wissen wir seit den weitschichtigen und tiefgründigen Untersuchungen von Konrad Burdach, dass der Adam-Kultus zu den besonderen Kennzeichen der aufsteigenden Renaissance zählt. Platonisch-augustinisches, neupythagoräisches und gnostisches Gedankengut vereinte sich zu einer Anschauung, woraus der 'Urmensch' als der Archetypus innerer Erneuerung zu einem reinen, freien Menschentum zu Tage stieg.

"Was von Augustin und in Schriften des Augustinismus mystisch erörtert wird als ein Bestandteil des christlichen Erlösungsglaubens, das lebt in den Gemütern des ausgehenden Mittelalters fort – *entkirchlicht* und durchtränkt von einer Religiosität, die im *Diesseitigen* einen Lebensausdruck erschuf für die Wiedergeburt in den Stand des sündlosen Adam, in die Einfalt, Schönheit, Lauterkeit der ursprünglichen, von Gott nach seinem eigenen Bild erschaffenen Menschennatur" (Konrad Burdach).

Die feierlichste Ausprägung fand diese neue Schau des 'Urmenschen' bei einem südländischen Zeitgenossen unsres Malers, Pico della Mirandola, dem Florentiner Neuplatoniker, in seiner hochgestimmten Lobpreisung des Adam, den er als einen Proteus der universalen Wandlung zwischen die Tierheit und die Gottheit stellt: Denn "pflegt er die Triebe der Sinnlichkeit, so wird er verwildern und wie ein Tier werden. Folgt er der Vernunft, so ersteht aus ihm ein himmlisches Wesen. Entwickelt er aber seine intellektuellen Kräfte, so wird er ein Engel und Gottessohn sein. Und wenn er endlich, unzufrieden mit dem Lose der Kreatur, sich

in den Mittelpunkt alles Seins zurückzieht, dann wird er mit Gott selbst eins werden, *ein* Geist, und er wird, emporgehoben in die einsame Höhe, in welcher der Vater über allem thront, selbst über alles, was ist, seinen Thron errichten. Deshalb hat mit gutem Grunde Asklepios von Athen gesagt, dieses Vermögen, sich selbst in die verschiedensten Wesen zu verwandeln, werde in den Mysterien unter dem Sinnbilde des Proteus dargestellt. Und darum wird auch bei den Pythagoräern und Juden ein Fest der Metamorphosen gefeiert."

Auch in den Niederlanden war das erste Menschenpaar zum Hochbild vollkräftiger Menschlichkeit emporgestiegen, wofür die beiden bahnbrechenden Aktgemälde Jan van Eycks ein denkmalhaftes Zeugnis bieten. Die ruhevolle Gravität ihres aus dichter Nähe aufgenommenen nackten Lebens wirkte so überwältigend auf die Beschauer, dass man den Genter Altar – alles Reichtums seines vielseitigen Aufbaus unerachtet – früher geradewegs nach seinen Adam-Eva-Tafeln zu benennen pflegte. Indes wo das Stammelternpaar bei Jan van Eyck, Hans Memling oder Hugo van der Goes noch in dem typologischen Zusammenhang der traditionellen Heilsgeschichte steht, ist solche Neuerweckung ursprünglichen Menschentums von Bosch zu einem ausserkirchlichen selbständigen Wert erhoben worden. Die Adamskinder seiner Mitteltafel sind durch die esoterische Mittlerschaft des Adam in die sündlosen Urstände des Paradieses wieder heimgekehrt. Jedoch darüber noch hinaus erblühte erst bei Bosch der Adam-Kultus zu dem proteïschen Verwandlungszauber, dass – wörtlich nach der Formulierung Picos – aus der schauenden Versenkung in den "Mittelpunkt des Seins" ein "Fest der Wandlungen" pythagoräischen Charakters zum Ereignis wurde.

Nach solcher Aufhellung der beiden Paradiesesflügel sondert sich das Bild der Hölle als eine fremdartige Zutat ab. Denn wo das Mittelfeld kein Pranger für die erbsündige Menschheit ist, sondern die freudenreiche Schaustellung des Paradieses, wie es zu Adams

Zeiten dagewesen und in dem Zeichen eines neuen Adam wiederkehrt, so scheint es zunächst unerfindlich, auf wen die Strafen des Inferno warten. Denn wo die Erbsünde nicht mehr besteht, dort hat zugleich die Hölle ihren Sinn verloren. Indes wird sie durch unsre Umwertung der Mitteltafel keineswegs annihiliert, sondern nur in ein neues Licht gerückt, das wir im Prisma einer einfachen Analogie zusammenfassen: Wo auf den kirchlichen Altargemälden der Kalvarienberg als grosse Mitteltafel zwischen der Darstellung des Sündenfalles und des Weltgerichts erscheint, da kann die gläubige Gemeinde vertrauensvoll ihr Auge auf den Kruzifixus heften in der Zuversicht, dass die durch Christi Blut erkauften Seelen von der Erbsünde losgesprochen und von der Hölle nicht mehr zu verschlingen sind. Mag diese auf dem Seitenflügel noch so grausam lodern, bleibt sie doch nur ein Schreckbild für die tauben Herzen, die sich der Heilsbotschaft verschlossen haben. So konnten auch auf unserm Kultbild die sektierenden Betrachter ihren Trost in der Anschauung eines Paradieses finden, das den in Adam neugeborenen Brüdern ewig offen steht, wogegen die auf diesen neuen Adam nicht Versiegelten und in das kultische Geheimnis der Reinkorporation nicht Eingeweihten, in eine desto grausamere Hölle fahren. Es sind die Unerweckten, die – das adamitische Evangelium der ursprung-reinen Gottnatur missachtend – als Angehörige der alten Kirche mit ihren Klosterbrüdern und Äbtissinnen den Höllengrund bevölkern, oder als Weltkinder, wie es die Musikanten, Gaukler, Spieler oder Ritter sind, der höllischen Bestrafung nicht entgehen können. Erfahrungsmässig stellt gerade das Bewusstsein zur kleinen Zahl der Auserwählten zu gehören, das für das Sektenchristentum charakteristisch ist, die Höllenstrafen für die anderen, den grossen Haufen oder die selbstgerechten und bequemen Anhänger des Alten besonders krass und schauerlich heraus, wodurch die maasslos übersteigerte Temperatur der 'Höllen' unsres Meisters ihre psychologische Begründung findet.

Nur eine solche Sinngebung des Triptychons wird allen anschau-

lichen Tatsachen gerecht, auch ist sie theologisch durchaus folgerichtig, vor allem aber bietet sie dem Altarwerk, das bisher unfassbar vereinzelt in der Kultur- und Kunstgeschichte stand, einen religionsgeschichtlich aufschlussreichen Hintergrund, der zugleich die hermetische Persönlichkeit des Malers in einem völlig neuartigen Licht erscheinen lässt.



15-Meister ES: 'Adam und Eva zwischen Christus und der Schlange'.

KAPITEL 2

DIE BRÜDER UND SCHWESTERN DES FREIEN GEISTES

Am 12. Juni 1411 wurde der Karmelitenfrater Wilhelm van Hildernissen vor das bischöfliche Gericht zu Kamerijk gestellt. Er war ein Haupt der Brüsseler 'Homines intelligentiae', in deren Führung er sich mit Ägidius Cantor, einem als Sechziger verstorbenen Laien teilte. Eine ausführliche Anklageschrift von 21 Punkten, welche die Irrungen Ägidius Cantors und seiner Anhänger zusammenfassen, ergänzt durch eine zweite, die in 18 Punkten dem Mönche selbst zur Last gelegte Irrlehren verzeichnet, vermittelt uns ein ungewöhnlich individuelles Bild eines häretischen Gemeinschaftslebens, gruppiert um die zentrale Vorstellung des 'Paradieses', das eine adamitische Erotik als ketzerisches Lehrgeheimnis in sich schliesst.
Die 'Homines intelligentiae' zählen zu einer seit dem 13. Jahrhundert das Abendland durchziehenden häretischen Bewegung, die – ohne sich zu einem festeren Zusammenhalt zu schliessen – im deutschen Sprachgebiet besonders in den Gegenden des Rheins, von Basel, Strassburg, Mainz und Köln bis in die Niederlande ausgebreitet war: den *Brüdern und Schwestern des Freien (oder Hohen) Geistes*, so benannt, weil sie sich als Inkorporation des Heiligen Geistes und durch dessen Kraft zu einer Geistvollkommenheit erhoben fühlten, die auch im Fleisch und seinen Lüsten nicht mehr zu sündigen vermag, und demzufolge schon auf Erden im Unschuldsstand des Paradieses lebt.

Als logenartige Mysterienbünde erscheinen die Freigeist-Gemeinden nach aussen hin devot getarnt, nach innen einer Gnosis zugeschworen, die eine Läuterung zu höchster geistlicher 'Vollkommen-

heit' erzweckte. Ihre Mitglieder waren Laien beiderlei Geschlechts und aller Stände, vor allem jene halbgeistlichen Überfrommen: Tertiarier, Begharden und Beghinen, welch letztere in ihren stillen Höfen den Freien Geist derart gewähren liessen, dass sie dem Richtspruch des Konzils (Vienne 1311) verfielen.

Ihre gemischt-geschlechtliche Verfassung hebt die Freigeist-Gemeinden von den sozialkaritativen Bruder- oder Schwesternschaften ab, die hier die Männer, dort die Frauen separat zusammenfassten, wie auch in beiden Fällen die Bezeichnung 'fratres' und 'sorores' eine unterschiedliche Bedeutung hat. Dem übertragenen Sinn von 'Glaubensbrüdern', die durch freiwillige Armen- oder Krankenpflege, Witwen- und Waisenhilfe oder Totenwartung ihren Religionsgenossen dienstbar sind, tritt die ursprüngliche Bedeutung von leibseelischer Verwandtschaft gegenüber. Die 'Mitchristen' verallgemeinern sich zu 'Adamskindern', die als Nachkommen des Stammelternpaares verschwistert und in der Weltverlorenheit dazu berufen sind, einander wiederzuerkennen und sich in Geist und Freiheit zu dem Urstand der Gottebenbildlichkeit zurückzuläutern.

Dem Hochbild des Stammelternpaars verschworen, war die freigeistige Liebe nicht einzelmenschlich, sondern menschheitlich gestimmt. Der Gattungstypus musste die Persönlichkeit desto bedeutungsvoller überwiegen, als der Adamitismus auf dem Axiom der grundsätzlichen Lebensgleichheit aller Adamskinder ruht. Eine Vulgarisierung dieses Gattungstypus durch dessen Abgleiten in einen animalischen Gattungstrieb war durch das zweite Axiom der Sekte unterbunden: die Gottebenbildlichkeit des Menschen, die ihn zum denkbar höchsten Geistesrang erhob, wie auch die angestrebte Rückvereinung der Geschlechter nur durch die strengste Heiligung der Liebe zu erzielen war.

Eine ideologisch derart hochbegriffene Liebe konnte die bürgerliche Ehebindung desto leichter überfliegen, als diese damals noch nicht zu dem ethisch vollwertigen Rang befestigt war, den sie erst durch

die Reformation empfangen sollte. Die Kirche hat die Ehelosigkeit als den vollkommenen Stand, die Ehe aber nur als Zugeständnis an die Schwäche menschlicher Natur betrachtet. Auch ist die bürgerliche Eheform zu jener Zeit nur eine ökonomisch-rechtliche Institution gewesen, die des spezifischen Gehalts der Liebe ganz und gar entbrach, was von Andreas Capellanus, dem Theoretiker der mittelalterlichen Liebe, mit unumwundener Sachlichkeit bestätigt wird. Indes gerade auf die Liebe selbst, und zwar in ihrer idealisch höchsten Weihe, nicht auf ihr bürgerlich umfriedetes Gehäuse, war es der Jüngerschaft des Freien Geistes angekommen.
Kein äusseres Gut wie Schönheit, Reichtum oder Häuslichkeit, sondern die seelische Anziehungskraft der 'Wahlverwandtschaft' führte das adamitische Liebespaar zusammen. Allein schon dieses religiöse Grundgefühl, einander zubestimmt zu sein, um durch die "Einswerdung in Einem Fleisch" die Gottessatzung leibhaft darzustellen, schloss die Wahllosigkeit geschlechtlicher Begierden aus. War auch die Mehrehe grundsätzlich freigegeben, so wohnte doch wohl auch der freien Ehe die Bindekraft zu einer unzerreissbaren Gemeinschaft inne. Wäre es den Verkündigern der 'Engelliebe' doch sicher als Versündigung am Heiligen Geist erschienen, wenn sie ihr selbstgewähltes Ideal von innen in den Schmutz gezogen hätten, das sie doch äusserer Verfolgung gegenüber so todesmutig zu behaupten wagten.
Gewiss gab es in ihren Reihen gröbliche Gesellen, brünstige Weiber und fragwürdige 'Erlöser'. Doch finden wir, dass solch gerichtsnotorische Verirrungen und Abstürze vom Höhenweg dessen steil ansteigende Richtung mehr bestätigen, als in Frage ziehen. Solch ideale Forderungen sind nur annäherungsweise zu erfüllen und Rückschläge sind schlechthin unvermeidlich, wenn sich das ethische Postulat auf ein Bereich erstreckt, in dem so abgründige Irrungsmöglichkeiten lauern. Dies zugegeben, führen wir den schlechten Ruf der Sekte hauptsächlich auf böswillige Verleumdungen zurück und sehen diese in der vorgeschriebenen Geheimhaltung des

adamitischen Mysteriums begründet. Jeder Geheimhaltung folgt die Verdächtigung als Schatten nach, und wo gar eine Aura der Geschlechtlichkeit gewittert wird, muss sie der neugierigen Lüsternheit zum Opfer fallen. Wenn schliesslich selbst noch heute die Vulgärverwechslung des Eros mit dem Sexus fortbesteht, ja durch den trostlosen Geschlechtsmaterialismus der letzten Generationen erst recht eigentlich verfestigt wurde, kann von zelotischen Inquisitionsgerichten kein einsichtsvollerer Wertmaasstab erwartet werden, zumal der Tatbestand der Ketzerei zutage lag.

Ihre Verfolgung durch die weltlichen und Inquisitionsgerichte war zugleich durch politische Machtansprüche des Staates und der Kirche motiviert. Dem Staate gegenüber nahm der Freie Geist die gleiche ablehnende Haltung wie die späteren Täufer ein. Krieg, Eid, Beamtung war, wie jegliche Gewaltanwendung oder Machtbefugnis, radikal verworfen, weil sie mit seiner ethischen Grundforderung der Freiheit und Freiwilligkeit nicht zu vereinen waren. – Der Kirche als Machtinstitution standen die Freigeistleute feindlich gegenüber, als Gnadenanstalt haben sie ihr äusserliche Teilnahme, doch innere Gleichgültigkeit erwiesen. Grundsätzlich aber übten sie die Toleranz der späteren Logen, auch Kleriker und Ordensleute in die Mysteriengemeinschaft aufzunehmen, wie umgekehrt auch Freigeistleute für die Kirche tätig waren. Dies zeigt das Beispiel unsres Karmeliten und das Beispiel Bosch, der seine Arbeitskraft in die Altaraufträge der St. Johannis-Kathedrale und der Freigeist-Gemeinde teilte.

Das theologische System der Adamiten bot eine mystisch-pantheistische Erlösungslehre. Urzeit und Endzeit aneinanderknüpfend vereinigten sie drei Gedankenkreise: die Endzeitprophetie des calabreser Abtes Joachim von Fiore, die Lehre von der 'Wiederbringung Aller' des Origenes und neuplatonisches Gedankengut, dessen Filiation sich von Johannes Scotus Eriugena, dem ersten Mittler griechischer Spekulation und Mystik an das Abendland, bis zu dem abschliessenden Pico della Mirandola erstreckt. Die

eigenschöpferische Leistung der Freigeist-Bewegung bestand in ihrem unerhörten Wagemut, die übernommenen Theoreme in die Wirklichkeit zu übertragen und dabei das bedenkliche Experiment, eine Philosophie zu leben, just auf dem ausgesetztesten Gebiet: der Liebe durchzuführen. Denn die drei überlieferten Gedankenkreise überschnitten sich zum Dreipass einer geistlichen Erotik, deren Archetypus die unschuldige Liebe des Stammelternpaares war.
Schon 1326 finden wir ein unterirdisches Gewölbe, worin zu Köln freigeistige Nacktgottesdienste stattfanden, als 'Paradies' bezeichnet. Vor allem aber ist der gleiche Terminus bei unsern Homines intelligentiae bezeugt, weshalb wir füglich diesen Satz des Protokolls an die Spitze unserer Betrachtung stellen:
"Ingleichen schufen sie untereinander eine eigene Ausdrucksweise, worin sie den Akt geschlechtlicher Vereinigung 'Freude des Paradieses' oder mit einem andern Namen 'Weg zur Höhe' (acclivitas) nennen. Und derart sprechen sie von solch wollüstigem Akt zu andern, die es nicht verstehen, in gutem Sinne."
Die Untersuchungskommissare waren objektiv genug, diese zwei freigeistigen Termini zu Protokoll zu nehmen, so offenkundig sie sich als moralische Wertbegriffe zu erkennen geben. Denn der Begriff 'acclivitas' bezeichnet die 'bergansteigende Richtung', also ein Aufwärtsstreben zu dem Ziele menschlicher Vollkommenheit, wie auch die ideale Vorstellung des 'Paradieses' nur eine höchste Sublimierung des Geschlechtlichen enthalten kann. Freilich, für die asketische Moral des Ketzerrichters gab es kein 'bene loquere de sexualibus'. In seinem Sprachgebrauch war jene Zone schlechterdings als 'Scham', mithin als Insiegel des Sündenfalles abgestempelt. Sie irgendwie zu idealisieren, konnte daher nichts anderes als der Versuch einer scheinheiligen Bemäntelung der Unzucht sein. Dieser zelotischen Herabwertung einer vergeistigten Erotik zu einer rüden Sexualität diente in Sonderheit ein Satz des Paulus aus seinem 2. Briefe an Timotheus (3, 4-6) als Unterlage, worin er die Verführer der bevorstehenden Endzeit als verkappte Lotterpfaffen

schildert, die "mehr lieben Wollust denn Gott, die da haben den Schein eines gottseligen Wesens, aber seine Kraft verleugnen... Aus denselbigen sind, die hin und her in die Häuser schleichen, und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen sind und mit mancherlei Lüsten fahren."

Solche Verlästerungen haben als Geschichtszeugnisse nur einen äusserst eingeschränkten Wert, da sie nicht Tatsachenberichte, sondern typologische Schablonen sind, die allen Ketzern als Parteigängern des Antichrist, dem Schreckgespenst des ausgehenden Mittelalters, angeheftet wurden. Jedoch obwohl uns diese Stereotypie des mittelalterlichen Denkens seit Eduard Bernheims 'Mittelalterlichen Zeitanschauungen' durchaus geläufig ist, hat die historische Kritik an der moralischen Verurteilung des Freien Geistes bis heute fast einstimmig festgehalten, ohne erst die Ideenlehre nachzuprüfen, die sich mit den Leitbildern 'Höhenweg' und 'Paradies' verknüpft. Deshalb muss ein besonnenes und gerechtes Urteil, wie es Herbert Grundmann in seinen 'Studien über Joachim von Floris' fällt, als desto schwergewichtigere Ausnahme hervorgehoben werden: "Wüssten wir von diesen so viel, als wir immerhin von Meister Eckart wissen – und es ist oft schwer zu entscheiden, wo in den überlieferten Mystikertraktaten der Meister selbst spricht, wo dagegen die Stimme der 'Bewegung' durchtönt – hätten sie sich zu der Anklage geäussert, wie Eckart tat, so würde sich gewiss die angeblich so verderbte und laxe Sittlichkeit mancher dieser Ketzer wandeln zu dem Glauben an den irdisch möglichen 'homo perfectus', der doch auch für Eckart, trotz aller Berichtigungen und Einschränkungen, bis zuletzt das Fundament seiner ethischen Lehre bleibt."

DAS KAMERIJKER PROTOKOLL

So bruchstückhaft und widersprüchlich die Lebenstatsachen des Freien Geistes überliefert sind, stellt jenes Dokument, auf das wir

unsre Untersuchung gründen, doch eine ausbaufähige Quelle dar. Die Stichworte und Richtpunkte, die es enthält, entfächern sich zu einem ziemlich umfassenden Bild freigeistigen Gemeindelebens, das wir nicht nur in seiner äusseren Organisation, sondern zugleich in seinen maassgebenden religiösen, moralischen und sozialen Positionen kennenlernen.

Selbst in den Fragen, die das Dokument beschweigt, ist es ergiebig. Ja solch ein Ausfall ist vielleicht das Aufschlussreichste, was es uns vermittelt: die Tatsache, dass – trotz scharfer Brandmarkung freigeistiger Zuchtlosigkeiten – von einer *kultischen Orgiastik* keine Rede ist. Dies will zur Widerlegung jener groben Auffassung schon viel bedeuten, die sich die Gottesdienste solcher Konventikel als Badstubenexzesse vorzustellen pflegt. Der Grund für diese augenfällige Zurückhaltung ist offensichtlich. Hier stand ein Ordensmann vor dem Gericht, dem mit den plumpen Greuelmärchen kultischer Unzucht nicht zu kommen war, wie sich denn auch der ganze Tenor des Prozesses in Rücksicht auf den klerikalen Rang des Angeklagten an eine strengere Sachlichkeit gebunden zeigt.

Das 'inter fratres' hindert nicht die Schärfe, wohl aber hebt es das Niveau der Untersuchungsführung, vor allem gibt es ihr auch jene theologische Wendung, der wir es verdanken, dass so grundlegende Begriffe, wie 'acclivitas' und 'Paradies', trotz ihres positiven Wertgehalts, verzeichnet wurden. Eine besondere Ergiebigkeit des Protokolls besteht darin, dass zu den Klagepunkten zugleich die Gegenaussagen des Karmeliten in dessen eigener, nicht erzwungener Formulierung festgehalten sind. Demnach erweist es sich, von seinem vorgefassten Standpunkt abgesehen, dass die freigeistige Erotik nur eine heuchlerisch maskierte Unzucht sei, als sachlich aufschlussreiches Dokument. Paul Frédéricq hat dieses Protokoll im ersten Band seines grundlegenden 'Corpus documentorum inquisitionis haereticae pravitatis Neerlandicae" (Gent und s' Gravenhage 1889ff, S. 269-279) unter Nr. 249 publiziert, das vorher schon Baluze (Miscellanea II, S. 277-297) und Duplessis d' Argentré

(Collectio judiciorum de novis erroribus I, 2, S. 201-209) ans Licht gezogen hatten. Wir kommentieren seine Hauptartikel in systematischer Ausrichtung auf unser Altarwerk, wobei wir mit der kritischen Besichtigung des Schauplatzes beginnen, auf dem sich das Gemeinschaftsleben der 'Homines intelligentiae' zugetragen hat.

(17) "Ingleichen liegt vor den Mauern Brüssels ein gewisser Turm eines gewissen Schöffen der genannten Stadt, wo sie zur Feier ihrer Konventikel sich versammeln."

Dieser im Vorfeld Brüssels abgelegene Turm erinnert an das unterirdische Gewölbe, worin schon 1326 Nacktgottesdienste der kölnischen Adamiten vor sich gingen. Da beide Örtlichkeiten den Geruch lichtscheuer Unterschlupfe an sich tragen, dazu die Brüsseler Kultstätte in einem allzu nebelhaften 'quidam' schwankt, könnte man sie als abenteuernde Erfindungen in Frage ziehen. Doch Bruder Wilhelm streitet den Anklagepunkt nicht ab, sondern erklärt nur, dass er in zehn Jahren niemals an einem solchen Konventikel teilgenommen habe. Nur einmal, etwa vor drei Jahren sei er dort gewesen, auch diesmal einzig zu dem Zweck, um den in Brüssel über Cantor zirkulierenden Gerüchten auf den Grund zu kommen. Hätte er jedoch geahnt, dort eine Frauenkongregation zu treffen, wäre er keinesfalls hineingegangen (Replik zu § 17).

Eine höchst auffällige Feststellung, mag man auch noch so viel Beschönigungsversuche davon subtrahieren: Nichts von ausschweifenden Begehungen, ja nicht einmal die Feststellung, dass sich auch Männer in dem Turm befanden! Der Angeklagte hatte schon genug, dort eine Anzahl Frauen anzutreffen, der er jedoch, trotz seines Abscheus, noch die kirchlich klingende Bezeichnung 'congregatio' gönnt. Die rituelle Nacktheit wird gar nicht erwähnt. Der Bischof lässt es dabei sein Bewenden haben und forscht nicht weiter, was die Frauen trieben. Auch lässt er gelten, dass der Angeklagte fast zehn Jahre lang diese Zusammenkünfte völlig ignorierte. Dies spricht zum mindesten dafür, dass deren nacktes Treiben ganz unaufdringlich, selten und verschwiegen vor sich

ging und demnach keinesfalls die aufregende Hauptsache und Attraktion eines grobsexuellen 'Kultes' bilden konnte.

Wie es sich beim Verfahren gegen eine esoterische Gemeinschaft, deren Wissen nicht in die Menge dringen darf, von selbst versteht, nimmt die *Geheimhaltung* und damit der Verdacht lichtscheuer Machenschaften einen gewichtigen Platz des Protokolles ein. So haben es noch folgende zwei Paragraphen auf das angebliche 'Kultgeheimnis' abgesehen:

(13) "Ingleichen traut genannter Bruder Wilhelm niemand ganz, noch teilt er seine innere Meinung andern mit, sie machten denn ohne Gottesfurcht und Gewissensskrupel von der geschlechtlichen Vereinigung Gebrauch."

Der Angeklagte streitet diesen Paragraphen ab, doch räumt er ein, "so etwas könne aus den Worten Cantors sich ergeben haben." Aus diesem Zugeständnis darf geschlossen werden, dass die Gemeinde nach Einweihungsstufen unterschieden war: Novizen, die noch längst nicht alles wissen durften, und Fortgeschrittene, denen gegenüber rückhaltlos zu sprechen war. Wir nehmen an, dass Bruder Wilhelm die Vorschule der religiösen Unterweisung zu betreuen hatte, während Ägidius Cantor, als Seelsorger des inneren Zirkels, Siegelbewahrer des geschlechtlichen Geheimnisses gewesen ist. Da es um sexuelle Dinge geht, braucht die beargwöhnte Geheimniskrämerei gar kein Verstecken schlimmer Dinge zu bedeuten, sondern kann ganz im Gegenteil die pädagogische Gewissenhaftigkeit bezeugen, die jene Dinge in behutsam fortschreitender Aufklärung behandelt hat.

(14) "Ingleichen (sagte) Bruder Wilhelm, all ihre Machenschaften könnten nach der Heiligen Schrift zurechtgebogen oder beschönigt werden, mit Ausnahme des von der Kirche verurteilten Geschlechtsverkehrs. Er pflegte daher seine Anhänger zur Vorsicht zu ermahnen, wenn sie von solch unstatthafter Begattung sprächen."

Auch diesen Punkt hat Bruder Wilhelm abgestritten. Er habe seine Anhänger stets zu vollkommener Enthaltsamkeit und zur Zurück-

weisung der Redensarten Cantors angehalten. Diese Redensarten (loquela) betrafen zweifellos die Heilsbegriffe 'Höhenweg' und 'Paradies', die den Verlästerungen der Freigeist-Moral zu Grunde liegen. Dass der Prozess hier wirklich auf den esoterischen Kern der Sekte stiess, beweisen schon die strikten, aber kopflosen Ableugnungen des Angeklagten, der alle sexuellen Inkriminationen auf Ägidius Cantor abzuschieben sucht. Mutet er doch seinen Richtern solch offensichtliche Unhaltbarkeiten zu, dass die zwei Führer dieser Sekte zehn Jahre lang zusammenwirkten, wobei der eine seine Aufgabe nur darin sah, das Gegenteil des anderen zu lehren: hier eine völlige Enthaltsamkeit, dort den mysteriösen Höhenweg zu unschuldigen Liebesfreuden. Der eigentliche Springpunkt adamitischer Erotik steckt offenbar in der Verknüpfung, die zwischen der vollkommenen Virginität und jener ebenso vollkommenen Acclivität besteht.

Vor dieses punctum saliens gestellt, sah sich der Karmelit, dem es um Hals und Kragen ging, auf hartnäckiges Leugnen angewiesen. Um sich nicht selbst hineinzureiten, liess er eher zu, dass dieses Kernstück freigeistiger Liebeslehre als eine nur persönliche Verirrung Cantors in Verstoss geriet, als dass er das geschlossene System des adamitischen Heilswegs preisgegeben hätte. Aber mit seiner unglaubwürdigen Ausflucht war nicht durchzukommen. Dem Angeklagten wurde nachgewiesen, dass er die angeblich gemiedenen 'Redensarten' Cantors selbst vertreten habe. Der Inquisitor hat ihm folgende zwei schwerwiegende Sätze, die er nicht bestreiten konnte, zur Widerrufung vorgehalten:

"Zweitens, dass der natürliche Geschlechtsakt in einem Sinne vor sich gehen könne, dass er das gleiche wert sei, wie ein Gebet vor Gott."

Einer kühneren Formulierung hätte sich auch Ägidius Cantor nicht vermessen können. Denn eben dies war ja der Sinn des 'Höhenweges', dass er die Physiologie der Zeugung so veredeln sollte, dass sie nicht mehr als ein beschämend tierisches, sondern als ein er-

hebend schöpfer-göttliches Prinzip empfunden werde. Durch diese Einräumung zeigt sich der Karmelit mit den 'loquela' Cantors völlig einverstanden, wie er sich auch den ketzerischen Katechismussatz der Unversündbarkeit des Geistes angeeignet hatte:
"Sechstens, dass der äussere Mensch den inneren nicht beflecken könne, widerrufe ich als falsch und Ärgernis erregend."
Dieser Satz kann leicht als eine Losbindung des Fleisches missverstanden werden. In Wirklichkeit steht er mit dem vorhergegangenen in dem genauesten Zusammenhang. Denn die dort als gebetsmässiger Zustand charakterisierte leib-seelische Erhebung im Geschlechtsakt wird dabei vorausgesetzt. Der von der Renaissance proklamierten 'Emanzipation des Fleisches' war der Freie Geist mit einer 'Divination des Fleisches': einer Erahnung seiner Göttlichkeit vorausgegangen. Während die Renaissance die Geschlechtlichkeit naturrechtlich entschuldet, gingen die Adamiten von der Überzeugung aus, dass der Geschlechtstrieb nur für die gefallene Kreatur 'natürlich', doch für den gott-einigen Menschen, als mit der Natur zugleich in Gott zurückgebunden, ein sinnlich-übersinnliches Mysterium sei. Zu solcher Ideologie scheint allerdings der nächste Satz in krassem Widerspruch zu stehen. Klingt er doch so, als ob er aus der Unversündbarkeit des Geistes geradezu die Käuflichkeit der Liebe zu legitimieren suche:
"Achtzehntens, dass eine Verworfene, wenn sie keinen Lebensunterhalt oder Mann besitzt, eben so viel als eine Jungfrau wert sei, widerrufe ich als falsch, irrig und Ärgernis erregend."
Jedoch ist diesem Klagepunkt mit Vorsicht zu begegnen: Nach J. J. Altmeyers 'Les précurseurs de la réforme aux Pays-Bas' (I, 23) wurde der gleiche Satz schon hundert Jahre früher dem Waldenser Wilhelm Cornelis zur Last gelegt, was für schablonenmässige Übertragung spricht. Sollte es sich jedoch um eine tatsächliche Nachwirkung waldensischer Ideen handeln, könnte dieser Satz auf einen sozialen Missionsbezirk der Ketzer deuten, wie auch der holländische Schwarmgeist David Joris, der die freigeistige Bewe-

gung in die wiedertäuferische überführte, in seiner 'Hertlycken Clach-Reden' die wahren Gottesfreunde unter den sozial Verstossenen und Verlorenen suchte: "Sollte sich denn niemand finden, der den Herrn liebt? O ja. Welcher Art Leute? Ein Volk, verachtet und verworfen, ein Volk von Sündern, Zöllnern und Samaritern, die ihre Nächsten lieben."

Wir lassen den im Protokoll beschwiegenen Verknüpfungspunkt zwischen asketischer Virginität und eugenetischer Integrität zunächst auf sich beruhen, um vorerst jenen Paragraphen zu erörtern, der das tatsächliche Bestehen jungfräulicher Zurückhaltung im Freien Geist beweist:

(8) "Ingleichen gibt es unter den Weibern vorgenannter Sekte eine, die es nicht zulässt, dass ein anderer sie erkennt. Deshalb hat sie von den Mitgliedern beiderlei Geschlechts genannter Sekte viele Belästigungen auszuhalten, die ihr zusetzen, weil sie sich des geschlechtlichen Verkehrs enthält."

"Istud nunquam pervenit ad aures meas", * gibt der Karmelit zur Antwort, die als glaubwürdig erscheint. Denn welchen Grund sollte das Mädchen haben, in eine Sekte einzutreten und ihr treu zu bleiben, die ihrem Keuschheitsideal so schnöde Rechnung trug? Es musste also der freigeistige Vollkommenheitsbegriff auch solch asketischem Anspruch eine sittliche Befriedigung zu bieten haben. Dieser arglosen Unschuld stellt das Protokoll eine erfahrene 'Alte' gegenüber. Zu einem Ausbund der Schamlosigkeit des Freien Geistes karikiert, gibt sie zunächst einmal die Typisierung und Zurechtrückung der 'Fälle' zu erkennen:

(11) "Ingleichen gibt es eine Alte, die genannter Laie 'Seraphine' hiess, die öffentlich erklärte, auch ausserhalb der Ehe gäbe es einen sündlosen Geschlechtsverkehr. Dieser sei eine rein natürliche Angelegenheit, wie Essen und Trinken. Trotzdem werde nur dieser Akt, nicht aber auch die beiden andern missbilligt. Deshalb wundert sie

* Davon habe ich niemals etwas gehört.

sich mit andern über die Blindheit der Menschen, die gemeinhin so denken."

Für eine strengere Wortkritik des Textes gehört auch dieser Satz in den Zusammenhang der sündlosen Begattung. Er braucht in seinem ersten Teil nichts anderes zu bedeuten, als dass auch ausserhalb der sakramentalen Ehe eine unschuldige Beiwohnung – eben durch die 'acclivitas' – bestehen könne. Für diese Lesart spricht der Name Seraphine, der nichts anderes bezeichnen kann, als dass sie das Geheimnis der seraphischen Liebe aufs vorzüglichste begriffen habe und deshalb eine Diotima der Freigeist-Gemeinde war. Die trivial naturalistische Rechtfertigung des Sexus ist damit allerdings ganz unvereinbar, doch kann auch hier ein 'höhenwärts' verstandener Satz zu einem 'niederträchtigen' missdeutet worden sein. Ursprünglich hatte er vielleicht das wirkliche Seraphicum verkünden sollen, dass der Mensch mit jedem Bissen, den er isst, und jedem Schlucke, den er trinkt, wie in der reinen Liebe der Geschlechter, an der Segenskraft des Himmels und der Erde Anteil habe. Nur wundern könne man sich, dass der Mensch dieses Geheimnis der All-Liebe nicht begreifen wolle. – Unsrer Vermutung fügen wir noch bei, dass man in dieser 'Alten' die berühmte Bloemardine, zu erkennen glaubte.

Ein dritter Frauentypus, dessen sittliche Fragwürdigkeit der Angeklagte mit einem "istud non credo totaliter verum"* halbwegs zugesteht, ist nicht zu retten. Er stellt das jeder geistig-sittlichen Erhöhung unzugängliche, nur seinen Trieben folgende Geschlechtstier dar:

(12) "Ingleichen ist da eine Verheiratete, die macht keinen Unterschied zwischen Mann und Mann, sondern lässt jeden wahllos zu nach Zeit und Ort. So steht es fast gemeinhin unter ihnen."

Mitten in diesem sittlich mindestens 'gemischten' Kreis, von dem wir leider nicht erfahren, wieviel Mitglieder er umfasste, noch welcher sozialen Schicht sie angehörten, stehen die beiden Häupt-

* Das halte ich nicht für ganz wahr.

linge: der Karmelit, den seine Ausflüchte zu einer nur verschwommenen Erscheinung machen, und Ägidius Cantor, der sich durch seine Streiche, Eingebungen und Grossprechereien desto absonderlicher profiliert. Dieser Ägidius steht in ständigem Rapport zum Heiligen Geist, dessen Erleuchtungen, Gesichte und Befehle er spornstreichs in das Alltagsleben überführt. Besonders kennzeichnend ist jener Auftritt, bei dem wir ihn im Blitzlicht der vermeintlichen Inspiration im Zustand adamitischer Nacktheit auf die Strasse springen sehen, wobei er scheinbar wie ein Metzgerbursche eine Platte Fleisch auf seinem Kopf befördert:
(19) "Ingleichen was sie durch Inspiration oder innere Suggestion empfangen, führen sie auf den Heiligen Geist zurück, woher genannter Laie ein gut Teil seiner Weissagungen zu beziehen pflegte. Denn wegen einer solchen ihm zuteil gewordenen Inspiration lief er einmal ganz nackend einen weiten Weg, wobei er eine Platte Fleisch auf seinem Kopf zu irgendeinem Armen trug."
In dieser scheinbar nichtswürdigen Narretei lässt sich ein tieferer Sinn ermitteln, sobald man erst die einzelnen Bestandteile der Szene im Zusammenhang betrachtet. Ihr Gipfelpunkt ist jene Platte Fleisch, die Cantor – wie so zahlreiche Figuren Boschs symbolische Gegenstände auf dem Scheitel tragen – höchst auffällig auf seinem Kopfe transportiert. Da sich die strengen Adamiten des Fleischgenusses zu enthalten pflegten, ist es unwahrscheinlich, dass er nur einen notleidenden Glaubensbruder speisen wollte. Die rituelle Nacktheit lässt vielmehr vermuten, dass es sich hier um ein symbolisches 'Lebensmittel' dreht, das als Ingrediens einer Sympathiekur diente. Tatsächlich wird noch heutzutage rohes Fleisch im Brauchtum der Volksmedizin bei Gelbsucht oder Fieber angewendet. Als abergläubische Praktik wahrgenommen, wächst unsrer Szene die Bedeutung zu, dass Cantor durch die Mana-Ausstrahlung des nackten Körpers die Heilkraft des Medikamentes zu erhöhen wähnte, weshalb er es auch auf dem Scheitel als dem eigentlichen Strahlungspunkt des Kopfes trug. So wandelt sich der Alltags-

anblick eines Metzgerburschen durch das Spezifikum der Nudität in die Erscheinung eines adamitischen Medizinmannes und Priesterarztes.

Im vierten Paragraphen wird dem Brüsseler Ketzer vorgeworfen, dass er sich wegen einer trügerischen Offenbarung von den Quadragesimalfasten entbunden hielt. Ihm sei dabei vom Heiligen Geist verkündigt worden: "Du bist in den Stand eines dreijährigen Knaben gestaltet": – ein Satz, der auf den ersten Blick ebenso sinnlos wie der vorige Auftritt scheint, jedoch bei näherer Prüfung noch bedeutsamere Perspektiven öffnet. Es handelt sich um eine Selbstentsühnung Cantors in den Unschuldsstand des gleichen 'Chores seliger Knaben', die in der Faust-Apotheose Goethes "um die höchsten Gipfel kreisend", Faustens Unsterbliches 'im Puppenstand' empfangen und zur Seligkeit geleiten. Wie Goethe seine Kunde von den engelgleichen Knaben Swedenborgs 'Himmlischen Geheimnissen' entnommen hatte, schöpfte sie Cantor aus der ursprünglichen Quelle: Joachim von Fiore's 'Evangelium aeternum', wonach am Ende aller Tage die Menschheit sich zu einem solchen unschuldigen Knabenstand verklärt. Da er das Tausendjährige Reich schon angebrochen wähnte, kam sich Ägidius, seiner sechzig Jahre unerachtet, selbst schon als solch ein paradiesischer Putto vor.

Gleichzeitig aber fühlte er sich zu noch Höherem ausersehen. Wird er doch schon im ersten Paragraphen auf folgenden "zu wiederholten Malen vor mehreren Ohrenzeugen" ausposaunten Satz gestellt: "*Ich bin der Erlöser der Menschen und durch mich werden sie Christus schauen, wie durch Christus den Vater.*"

Eine Erzketzerei für das Gericht. Für Heutige ein religiöser Wahnkomplex. Doch innerhalb der seelischen Verfassung der Freigeist-Gemeinden der übereinkömmliche Anspruch ihrer Hochmeister und Oberhirten, war doch ihr mystagogischer Kultus – wie bei den Pythagoräern – auf die *personale Mittlerschaft* gegründet, zu der nur Menschen von so starker Divination befähigt waren, dass sie wie halbgöttliche Mächte wirkten. Aus der Funktion des personalen

Mittlers erwuchs der für den Freien Geist so kennzeichnende religiöse Grössenwahn. Denken wir nur an jenen Häuptling der Pikarden, der sich als "Adam, Gottes Sohn und Vater" gewiss zur gleichen Welterlöserrolle wie der Gottessohn Ägidius berufen fühlte. Ein wahrer Ausbund aller Mittlerschaften war der im Jahre 1381 vors Eichstätter Gericht gestellte Konrad Kannler, der sich beim Verhör nicht nur als "Bruder Christi" und als "neuer Adam", sondern auch als "Antichrist in gutem Sinn" bekannte und überdies als "Ebenbild des unschuldigen Lammes" sich zum Vorsitzenden des Weltgerichts berufen fühlte. – Gerade Holland wird uns bald genug gleich anspruchsvolle Sektenführer kennen lehren, unmittelbare Zeitgenossen Boschs und seiner unerhörten Altarschöpfung, was uns allein schon davor warnen muss, solche Erscheinungen nur als verrückt gewordene Winkelpropheten und Vereinssibyllen anzusehen. Noch wäre schliesslich daran zu erinnern, dass auch bei Meister Eckart weitgetriebene Formulierungen zu lesen sind, wie etwa: "Dass Christus selig ist, macht mich nicht selig, sofern ich nicht selber Christus werde, nicht selbst als Gottes Sohn geboren werde" oder "Warum ist Gott Mensch geworden? Damit ich als Gott geboren werde, derselbe wie er."

Angesichts solcher Überschwänglichkeiten bewahrheitet sich das Novalis-Wort: "In allen wahrhaften Schwärmern und Mystikern haben höhere Kräfte gewirkt – freilich sind seltsame Mischungen und Gestalten daraus entstanden. Je roher und bunter der Stoff, je geschmackloser, je unausgebildeter und zufälliger der Mensch war, desto sonderbarer seine Geburten. Es dürfte grösstenteils verschwendete Mühe sein, diese wunderliche, groteske Masse zu säubern, zu läutern und zu erklären – wenigstens ist jetzt die Zeit noch nicht da, wo sich dergleichen Arbeiten mit leichter Mühe verrichten liessen. Dies bleibt den künftigen Historikern der Magie vorbehalten. Als sehr wichtige Urkunden der allmählichen Entwicklung der magischen Kraft sind sie sorgfältiger Aufbewahrung und Sammlung wert."

Solch eine wichtige Urkunde enthält der neunte Paragraph des Kamerijker Protokolls, der mit lakonischer Sachlichkeit die Qualifikation verzeichnet, kraft deren Cantor sich zu seiner christusgleichen Mittlerschaft berufen fühlte. Der Satz besagt nicht minder und nicht mehr, als dass "*dictus Aegidius habet modum specialem coeundi, non tamen contra naturam, quali dicit Adam in paradiso fuisse usum*". Er pflegt also eine "besondere Spielart des Geschlechtsverkehrs, indes nicht wider die Natur, von der er sagt, sie wäre Adams Art im Paradies gewesen".

Diese Beurkundung führt uns zum Ausgangspunkt des 'Höhenweges', denn hier wird bezeugt, dass die Freigeist-Gemeinden ein erotisches Geheimwissen gehütet haben: eine Liebeskunst, die einerseits als 'modus specialis' sich von der Gewöhnlichkeit des animalischen Geschlechtsakts reinlich unterschieden, doch andrerseits in keiner Weise 'gegen die Natur' verstossen hat. Hier fassen wir die theoretische Verknüpfung der beiden sittlichen Vollkommenheitsbegriffe, die der Freie Geist vertrat: der Keuschheit und der sündlosen Geschlechterliebe. Ihre 'besondere Spielart' in der Praxis nachzuweisen, ermöglicht uns erst das Altarwerk Boschs, auf dem das adamitische Liebesleben seine Verewigung gefunden hat. Nun gilt es, diese freigeistige 'ars amandi' aus der Geheimschrift des Symbols in eine klare Fasslichkeit zu übertragen.

KAPITEL 3

DER DRITTE SCHÖPFUNGSTAG

In einer schimmernden Kristallkugel geborgen lagert die Erdscheibe vom Meer umgürtet über der dunklen Halbkugel der Unterwelt und unter einem wolkenschweren Himmel, aus dessen Zwielicht fahle Sonnenstrahlen auf das Festland fallen. Über der Erde liegt die dämmerige Stille einer Morgenstunde und eine allverwobene, schöpferische Feuchtigkeit, die als fast unmerklicher Regen aus dem Himmel sickert, wie sie als Nebel wieder in die Wolken dampft (Tafel 6).

Nur ein Holländer, dessen Auge das veränderliche, zwischen Grau und Grau unendlich reich schattierte Farbenspiel des heimatlichen Wolkenhimmels aufmerksam studiert und in sich aufgenommen hatte, vermochte dieses Erd- und Himmelsbild so tief zu fassen, dass es als frühestes Denkmal wahrhafter 'Erdlebenkunst' – um diese Formulierung von Carl Gustav Carus zu gebrauchen – vor uns steht. Doch nicht nur dank der Meisterschaft des malerisch ganz lockeren, doch stimmungsmässig höchst verdichteten Gebildes ist das Werk bedeutsam, sondern noch mehr dank seiner geistigen Durchdringung des mosaischen Berichtes. Bosch hat den Ablauf des Sechstagewerks wahrhaft in seinem 'fruchtbaren Moment' erfasst: dem Augenblick, in dem der erste Regen auf die bisher noch wüste Erde quillt, aus der alsbald die ersten Bäume und Gebüsche spriessen.

So scheint sich dieses regenflimmernde Gelände in einer jählings ausbrechenden Fruchtbarkeit zu recken und zu strecken. Aus seinem Ufer, wo das Wasser in die Erde dringt, sprossen gewaltige

Pflanzenschäfte. Daneben springt ein ausgehöhlter Felsen auf und treibt aus seinem Schoosse einen Baum empor. Oder es wandelt sich die Bergform selbst ins Pflanzenhafte, wie bei der Wölbung jenes Doppelhügels, der sich zu einer ausgesprochenen Knospenspitze brüstet. Eine den Erdschoss dumpf durchschütternde Geschlechtlichkeit treibt diese fast schon animalische Vegetation in das heraufdämmernde Tageslicht, wie Bosch auch durch die Konzeption der Kugel im Gesamten den Eindruck einer *Urzeugung* hervorzurufen weiss. Sein Weltball ist die biologisch eindeutige Wiedergabe eines Eies, worin die Erde als befruchtete Keimscheibe in der Flüssigkeit des Meeres und des regnerischen Himmels schwimmt.

Urweltlich mythenhaft, jedoch zugleich auch chymisch-wissenschaftlich wahrgenommen, stellt diese Schöpfungstafel einen Wurf zu einem keinem bisherigen Maler zugänglichen Ziele dar. Ihre Einmaligkeit lässt den Verlust ermessen, der die Kunstgeschichte mit der Zerstörung des Hochaltars der St. Johannis-Kathedrale traf, auf dem – nach dem Bericht J. B. Gramayes aus dem Jahre 1610 – "tabulae singulari arte Hieronymi boss delineatae, referentes illud opus Creationis Hexameron mundi" standen, also das Sechstagewerk in zyklischer Entfaltung, mit dessen Untergang, wie wir vermuten dürfen, ein kosmogonisches Wunderwerk zugrunde ging. Stellt uns doch schon die Einzeltafel, die den verlorenen Zyklus zu ersetzen hat, vor so denkwürdige geisteswissenschaftliche Probleme, dass uns die Erkenntnis dämmert, hier sei ein Brückenpfeiler eingestürzt, der zu der 'Morgenröte' Jakob Böhmes, den Allmensch-Mythen William Blakes, den 'Tageszeiten' Philipp Otto Runges und zu dem magischen Kosmos des Novalis führte. Bereits beim ersten Schritt: der Nachprüfung des Bibelwortlauts, stossen wir auf den überraschenden Befund, dass Bosch in seiner Auseinandersetzung mit der Genesis die für die aufsteigende Renaissance so charakteristische Gesinnung des 'ritornar al segno', des 'Zurück zum Urzeichen' bewährt. Denn die Grundvorstellung der Tafel – ihre dunstige Wolkenlandschaft – ist nicht aus der Vulgata

abzuleiten, da diese keinen Fingerzeig auf eine nebelige Atmosphäre gibt. Die Bibelstelle, die dem Bild zugrunde liegt (1. Mos. 2, 4-6), lautet nach der Vulgata und der Lutherbibel: "Istae sunt generationes coeli et terrae, quanto creata sunt in die quo fecit Dominus Deus coelum et terram: et omne virgultum agri antequam oriretur in terra, omnemque herbam regionis priusquam germinaret: non enim pluerat Dominus Deus super terram, et homo non erat qui operaretur terram: sed *fons* ascendebat e terra, irrigans universam superficiem terrae." "Also ist Himmel und Erde worden, da sie geschaffen sind, zu der Zeit, da Gott der Herr Erde und Himmel machte. Und allerlei Bäume auf dem Felde waren noch nicht auf Erden und allerlei Kraut auf dem Felde war noch nicht gewachsen. Denn Gott der Herr hatte noch nicht regnen lassen auf Erden, und war kein Mensch, der das Land bauete. Aber ein *Nebel* ging auf von der Erde und feuchtete alles Land."

In ihrem für den Bildgedanken maassgebenden letzten Satz stehen die beiden Übersetzungen in einem handgreiflichen Widerspruch: In der Vulgata wird die schöpferische Feuchtigkeit als 'fons' bezeichnet, während die Lutherbibel 'Nebel' übersetzt. Bosch nimmt die protestantische Version vorweg, was – künstlerisch betrachtet – desto auffälliger erscheint, als er auf den zwei Paradiesen seiner Innentafeln kunstreich gefasste 'Quellen' mitten in die Gärten stellte. Wenn er demgegenüber bei dem Aussenbild auf das elementar gewaltige Motiv einer zentralen Wassersäule, die dem Erdinneren entsteigt, verzichtet hat, so musste dies besondere Gründe haben.

Sein Bildgedanke ist vom *Urtext* her bestimmt. Dort wird das schöpferische Nass als '*ed*' bezeichnet, ein Wort, das sonst nur noch einmal im Alten Testament erscheint, und nach den mittelalterlich rabbinischen Kommentatoren, denen Martin Luther folgte, soviel wie '*Nebel*' oder '*Dunst*' bedeutet.

Dieses nur aus dem Urtext ableitbare Bildmotiv stellt uns vor eine ganze Reihe von Problemen, zumal die Kenntnis des Hebräischen damals nur in unmittelbarem Umgang mit Rabbinen zu erwerben

war. Vor der erst 1506 gedruckten lexikographischen Grammatik 'De rudimentis linguae hebraicae', mit der Reuchlin die Grundlage der humanistischen Hebraistik schuf, war solche Sprachkenntnis ein seltener Besitz, dessen sich in den Niederlanden nur gelehrte Theologen, wie der Vorreformator Wessel Gansfort (1420 bis 1489) rühmen konnten. Zu jenem schöpferischen Nebelbrauen verdichtet sich im Alten Testament 'ruach', die allwaltende *Sophia*, die – nach Jesus Sirach und den Sprüchen Salomos – die Gehilfin Gottes und die 'Werkmeisterin' der Schöpfung war.

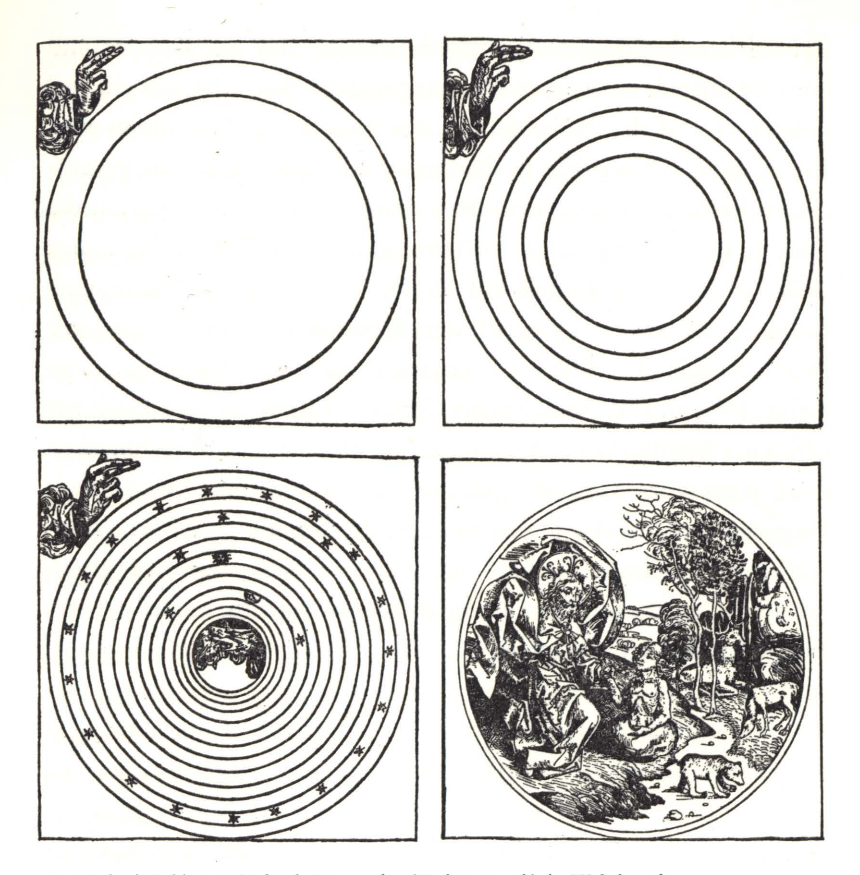
"Ich bin vom Munde des Höchsten ausgegangen, und schwebte über der ganzen Erde wie die Wolken. Mein Gezelt war in der Höhe, und mein Stuhl in den Wolken. Ich allein wandelte allenthalben, so weit der Himmel ist, und so tief der Abgrund ist, allenthalben im Meer, allenthalben auf Erden ... Vor der Welt, von Anfang bin ich geschaffen, und werde ewiglich bleiben" (Jes. Sir. 24, 4-9 und 14).

"Der Herr hat mich gehabt im Anfang seiner Wege; ehe er etwas schuf, war ich da. Ich bin eingesetzt von Ewigkeit, von Anfang, vor der Erde. Da die Tiefen noch nicht waren, da war ich schon geboren; da die Brunnen noch nicht mit Wasser quollen. Ehe denn die Berge eingesenkt waren, vor den Hügeln war ich geboren. Da er die Erde noch nicht gemacht hatte, und was dran ist, noch die Berge des Erdbodens. Da er die Himmel bereitete, war ich daselbst, da er die Tiefe mit seinem Ziel fasste. Da er die Wolken droben festete, da er festigte die Brunnen der Tiefe, da er dem Meer das Ziel setzte und den Wassern, dass sie nicht überschreiten seinen Befehl, da er den Grund der Erde legte: Da war ich der Werkmeister bei ihm und hatte meine Lust täglich, und spielte vor ihm allezeit. Und spielte auf seinem Erdboden, und meine Lust ist bei den Menschenkindern" (Spr. Sal. 8, 22-31).

Nicht minder weittragende Fragen werden durch den kristallenen Globus aufgeworfen, der ein so seltsam theo-biologisches Mischgebild umschliesst: Das in den Malerwerkstätten des ausgehenden

Mittelalters geläufige Bild der Erde zeigt sie als eine kleinere Kugel, die im Mittelpunkt der Hohlkugel des Fixsternhimmels steht, welch letzteren ein schräg gestellter Reif umgürtet, der die zwölf Tierkreiszeichen in ihren Stellungen zum Sonnenlauf fixiert. Im Gegensatz zu dieser kirchlich vollauf anerkannten und vertretenen Anschauung hat Bosch auf ein längst abgelebtes kosmologisches System: den Orbis der archaischen Naturphilosophie zurückgegriffen, welcher als Diskusscheibe innerhalb der Sphaira schwebt. Da nun bei 1. Mos. 1, 6-7 im Sinne solch archaischer Auffassung die 'Wasser' ober- und unterhalb der irdischen Feste unterschieden werden, sieht es so aus, als ob der Maler zugunsten des altväterhaften Wortlautes der Genesis sich von dem übereinkömmlichen Weltbild losgesagt und auf den starren Buchstaben zurückbezogen habe. Jedoch trotz ihres altertümlich anmutenden Grundgefüges verblüfft uns seine Darstellung durch eine Lebensfülle, die den Schöpfungsmythus mit einer unerhörten ontogenetischen Aktivität durchdringt. In einer quaderstarren Statik ist der Stufenbau des biblischen Sechstagewerkes aufgeschichtet, indem die stete Wiederholung der drei Formeln: "Da ward aus Abend und Morgen der andre Tag" – "Und es geschah also" – "Und Gott sah, dass es gut war" einen festen Abstand zwischen die einzelnen Geschehnisse der Schöpfung legt. Solch ruhevoller Stätigkeit verglichen, ist das Bildwerk Boschs von einem gärenden, aus dem Helldunkel eines dumpfen Brodems allmählich zur Gestalt werdenden Drang erfüllt. Angesichts dieses qualmenden und brauenden Gewoges denkt man an Jakob Böhmes sieben Qualitäten, die er, als von dem Worte 'quellen' abgeleitet und schöpferische 'Qual'-Zustände der Materie umfassend, 'Quallitäten' nennt, und als gotthafte 'Quellgeister' der Triebe oder Dränge der kosmischen und individuellen Existenz verehrt.

Um die Tragweite des rein künstlerischen Durchbruchs zu ermessen, genügt ein Blick auf den abstrakten Schematismus des 'Sechstagewerkes', das die zu gleicher Zeit entstandenen Holzschnitte



16 - Michael Wohlgemut Holzschnitte aus dem 'Sechstagewerk' der Weltchronik des Hartmann Schedel

der 'Weltchronik' von Hartmann Schedel schildern. In wortgemässer und in ihrer frommen Strenge auch sinngemässer Illustration gibt Michael Wolgemut, der sie entworfen hat, von Tag zu Tag ein schlagartig einsetzendes, in einem Nu schon fertig dastehendes *Sein* im Bilde wieder. Bosch aber stellt die unruhvolle Zwischenstunde eines noch im Schmelztiegel brodelnden, das eine aus dem anderen hervortreibenden *Werdens* dar und weist dadurch, wie er im Ideellen auf Jakob Böhme vorgedeutet hatte, im Bildnerischen schon auf Rembrandt hin.

Bei solch selbständiger Auseinandersetzung mit der Genesis und ihrer vitalistisch neuartigen Deutung fragt es sich, ob nicht ein viel tieferer Grund die Beibehaltung des mosaischen Weltbildes veranlasst habe, als wir ihn in der strikten Bibelwörtlichkeit gemutmaasst hatten. Wir glauben ihm durch folgende Erwägung auf die Spur zu kommen: Jene antike Sphaira mit dem Orbis-Querschnitt stellt sich in ihrer Kugelform als ein schlechthin vollkommenes Gebilde, als reiner Inbegriff des Kosmos dar. Ihre kristallene Durchsichtigkeit erhöht sie zugleich zu dem Range höchster Geistigkeit: zum Wesensabglanz Gottes, während die Ei-Gestalt des Orbis das Symbol des ewig schöpferischen Werdens ist. Schliesslich stellt jenes zum Gewölk geballte Numinosum das hochheilige Virginitätsprinzip des Freien Geistes: die Sophia dar. Diese sinnbildliche Beziehungsdreiheit überwiegt so sehr eine nur bibelwörtliche Illustrationsbemühung, dass sie als eigentliche Zelle unsres Bildgedankens zu betrachten ist.

DIE RETORTE

Gewiss ist es gerade sein archaischer Charakter, der dem Kristallgewölb die Faszination einer geheimnisträchtigen Urtümlichkeit und Heiligkeit verleiht, als sei es der Reichsapfel in des Höchsten Hand. Doch sein spezifischer Gehalt ist ein schwarmgeistiger Evolutionismus, der sich im Biologischen zur *Alchemie* bekennt, im Theologischen in einen *Chiliasmus* mündet.

Die Alchemie sah im Sechstagewerk ein Vorbild ihrer eigenen Operationen. So stellt auch die kristallene Kugel eine chymische Retorte dar, worin die Erde als das Sinnbild der Materia = der Mutter, das Firmament als das Symbol des ewigen Vaters eingeschlossen sind. Gott als der einheitliche Urgrund allen Seins erschuf – nach der alchemischen Theorie – die Welt, indem er seinen Lichtäther als aktives und formendes Prinzip dem Urwasser

als dem passiven, formlosen Prinzip vermählte. Aus ihrer wechselseitigen Durchdringung entstanden die vier Elemente. Kein Stoff kann, ohne dass man ihn zerstört, von dem Urwasser, der 'materia prima' abgesondert werden. Das chymische Abbild dieser formlosen Urfeuchtigkeit ist jenes 'trockene Wasser', das als Nebel aus den Seen aufsteigt und um Berge qualmt. Er enthält den Samen aller Dinge, besitzt jedoch die Eigenschaft, schon bei geringster Erwärmung zu verschwinden. Dies flüchtig nebulose weibliche Prinzip gilt es in der alchemischen Operation durch Zuführung des männlichen Prinzips zu binden. Dann sind die aus der Mischung zur Gestalt werdenden Elemente auszuziehen und hermetisch abzudichten, um in Besitz des geistigen Urprinzips: der Quintessenz zu kommen. Nach deren Ausscheidung bleibt nur der Aschenrest des 'caput mortuum' in der Retorte.

Dieser alchemische Bezug der Sphaira wird nicht nur durch das grobsinnliche Mittel kundgetan, dass es in der Retorte wallt und braut und unter aufblinkenden Lichtern sich eine erste Abklärung und Scheidung zwischen den Stoffen zu ereignen scheint. Vielmehr es zeichnen sich in diesem flimmernden Gebrodel zugleich die Umrisse des geistigen Prozesses ab. Es handelt sich um ein synthetisches Verfahren, indem der Maler in die Gegenwart des dritten Schöpfungsmorgens den Rückblick auf die 'Scheidung zwischen Licht und Finsternis' und die 'Trennung zwischen Meer und Erde' einbezogen und eine Vorschau auf die nächsten Schöpfungstage aufgeschlossen hat. Für letztere hat er den ganzen Stimmungszauber der Atmosphäre seines Bildes eingesetzt, die er zunächst als einen Übergang aus der zurückweichenden Nacht in den hereinbrechenden Morgen fasste, wobei der zunehmende Tag auf die sich vorbereitende Erfüllung weist.

Diese Symbolsprache der Tageszeiten stuft Bosch durch ein subtileres Reagieren auf das Wetter ab, das er mit wahrhaft seismographischem Feingefühl zu einem Gradmesser für seinen evolutionistischen Gedanken machte: Er lässt den Regen nur in sickerndem

Geriesel auf die Erde tauen und ballt die wasserschweren Dunkelwolken genau im Scheitelpunkt des Firmaments zusammen, sodass man nach den anfänglichen Schauern, die den Erdrand netzen, erst noch die auf den Mittelpunkt der Erde herabflutenden Güsse zu erwarten hat. Demnach zieht sich der zunehmende Regen in einem immer engeren Ring um den Erdnabel, der das Paradies, also den Ort der Menschwerdung umschliesst, zusammen.

Die hohe Meisterschaft der atmosphärischen Belebung und alchemischen Durchseelung steigert sich bis zum Ausdruck gottesfürchtiger Ergriffenheit. Die seelische Spannung, die das Weltall füllt, ist die Erwartungsbangigkeit und freudige Hoffnung, die im Adventsruf des Jesaias (45, 8) "Rorate coeli!" – "Tauet, Himmel, den Gerechten" ihren feierlichen Ausdruck fand. Dieser Gerechte ist als jener mythenhafte '*Urmensch*' zu verstehen, der '*Menschensohn*' und '*Erstgeborene der Schöpfung*', mit dem sich – nach Luk. 21, 27, Daniel 7, 13 und den Bilderreden Henochs 48 – eine geheimnisvolle Messianität verknüpft.

Mit gläubiger Ergriffenheit machte sich Bosch das feierliche Pathos der "Rorate coeli" – Anrufung zu eigen und barg das feuchte Element in die kristallene Kugel, als sei sie ein sakramentales Kultgefäss. Ja dieses Hochgefühl war stark genug, dass es sogar ein äusserst Störendes: die Auseinanderschneidung des Gewölbes in zwei Flügel nicht nur überwinden, sondern zu einer Ausdruckssteigerung verwerten konnte. Gerade dieser Binnenrahmen erhöht den Anreiz des Geheimnisvollen. Wie ein versiegeltes Buch wirkt dieses Sphärenbild, wie ein mit schwarzem Siegellack verpichter Himmelsbrief, der erst in einer Stunde hoher Offenbarung seine Heiltümer erschliessen wird.

So haftet schon den Aussenflügeln das hochgestimmte und geheimnisvolle Pathos an, das einem echten Kultbild zugehört. Doch damit nicht genug, bekundete der Maler gleichsam durch eine Randbemerkung, dass es sich um ein Kultbild für die Jüngerschaft des Freien Geistes handelt. Ins kaum mehr Wahrzunehmende

zurückgedrängt, erscheint links in dem oberen Bildeck die Gestalt Gottvaters, der doch als Weltschöpfer die Hauptfigur des Ganzen bilden müsste. Während Jehovah in ungreifbarer Verschwommenheit verdämmert, leuchten in grossen Umrissen die beiden Schöpfungsworte: "Ipse dixit et facta sunt" – "Ipse mandavit et creata sunt". Da durchaus Platz für eine ansehnlichere Ausbreitung des Weltschöpfers vorhanden war, muss seiner farblosen Verwinzigung, wie auch der unterstrichenen Hervorhebung der Bibelworte ein beabsichtigter Sinn zugrunde liegen.

Dieser ergibt sich aus der Lehre von den drei Weltzeitaltern, die der Freie Geist von Joachim von Fiore übernommen hatte. Nach dem universalgeschichtlichen Evolutionismus dieser Theorie beginnt der Weltlauf mit dem Reich des *Vaters*, geoffenbart in der Gesetzesfurcht des Alten Testaments. Dies Reich des Vaters ist erloschen und wurde abgelöst vom Reich des *Sohnes*, das sich im Neuen Testament als Weisheit des Kreuzes erfüllte und noch fortbesteht, um sich zur Zeit des grossen Ordensstifters Benedikt im ersten Übergang, dann mit dem Jahr 1260 in vollkommener Fülle ins Reich des *Heiligen Geistes* aufzulösen. Dies Endreich lebt im Frieden reiner Liebe, weltabgeschiedener Beschaulichkeit und einem Zustand der Erleuchtung, worin der tote Buchstabe der beiden Testamente zu rein geistigem Verstehen des 'Evangelium aeternum' verlebendigt wird. Zur Ansetzung der grossen Zeitenwende auf das genaue Jahr 1260 kamen Abt Joachim und seine Schüler (denn sie erst haben sich auf diese Zeit versteift) durch eine äusserst komplizierte, für unseren Zusammenhang gleichgültige Generationsberechnung, die jedem Status eine Dauer von 42 je 30jährigen Generationen zugemessen hat. Beim dritten Status bleibt es allerdings ein Rätsel, wie sich darin die Generation vollziehen soll, da Joachim die Auserwählten dieses Liebesreiches ausdrücklich dem Geschlechtlichen enthoben, zu einem idealen Knabenstand verklärt und diesem – nach Matth. 22, 30 – die Unberührbarkeit von Engeln, "die weder freien, noch sich freien lassen" zugeschrieben hatte.

Der Abt, der in asketischer Zelle meditierte, sah darin keinen Widerspruch, wohl aber ein Geheimnis, das zu entschleiern er der Zukunft überliess. Wenn er für seinen dritten Status Ehe und Zeugung untersagte, entsprach dies seinem Hochbild einer vom Grobstofflichen erlösten, seraphisch sublimierten Menschheit, deren Fortpflanzbarkeit er stillschweigend auf sich beruhen liess, wie Jesus selbst die Sadduzäerfrage der maassgebenden Matthäus-Stelle, wie es denn bei der Totenauferstehung einem siebenmal verheirateten Weibe gehe und welchem Mann sie schliesslich angehöre, nicht geschlichtet, sondern durch den geheimnisvollen Hinweis auf die Engelliebe aufgehoben hat.

Eine akkordische Symbolik verknüpft seine drei Reiche mit den Lebensaltern, Jahres- und Tageszeiten und den Hervorbringungen der Natur, wodurch sich die abstrakte Zeitrechnung mit der konkreten Fülle einer sehr weihevollen Daseinsheiligung belebt. Greise als Gottesknechte, Jünglinge als Gotteskinder, Knaben als Gottesfreunde lösen sich als Repräsentanten der drei Reiche ab. Dem Vater-Status sind in der Natur der Winter, Wasser und Gras, dazu die Nachtgestirne zugeordnet. Dem Sohnes-Status: Frühling, Wein und Ähre und das Morgenrot. Dem Heiligen-Geist-Status: der Sommer, Öl und Weizen und die Mittagsstunde, so dass die Weltgeschichte in einem fortschreitenden jünger, heller und vollkommener Werden sich entrollt.

Drei heiligende Kräfte: perfectio, contemplatio und libertas durchwirken das bevorstehende Endreich und verleihen ihren Trägern eine Vollkommenheit der Gottesschau und ein Freiwerden von der Welt für höchste Dinge, wie sie – nach augustinischer Dogmatik – einzig dem Leben nach dem Tode vorbehalten sind. So stellt das Zeitalter der Contemplatio "quae requiescit in silentio heremi, ubi non sunt studia litterarum, non doctores ecclesiasticae institutionis, sed simplicitas vitae, sed honestas, sed sobrietas, sed caritas de corde puro et fide non ficta",* eine Art von abendländischem und

* (Die Kontemplation), welche beruht auf der Stille der Einöde, wo keine Schriftgelehrten,

christlich eingetauftem Taoismus dar. Gleich seinem biblischen Modell, dem Tausendjährigen Reich der Offenbarung, dauert es bis zur Auferstehung aller Toten und dem Weltgericht, wonach es von der Erde in das Himmelreich erhoben wird.
Diese drei Zeitalter der Heilsgeschichte bilden den Leitgedanken unsres Altarwerks. Sein Aussenbild versichtbart das schon abgelaufene Reich des Vaters, dessen Vergangenheit sich in der nahezu erloschenen Fernrückung des Schöpfers zu erkennen gibt, der dabei doch der Allerhöchste bleibt. Demgegenüber hat die grosse Inschrift zu besagen, dass der allgegenwärtige Geist des all-lebendigen 'Wortes' zum Reich des Sohnes und des Heiligen Geistes sich entfalten und verklären will.
Dass diese Deutung dem Gedanken Boschs entspricht, wird durch die Tatsache erhärtet, dass die joachimitische Drei-Status-Lehre samt den ihr zugehörigen Tageszeiten auf den Innentafeln eine streng folgerichtige Fortsetzung erfährt. Mitten im Vordergrund des 'Garten Eden' tritt uns der 'Sohn' im Glanz der Morgenröte gegenüber. Die Mitteltafel führt den Lauf der Tageszeiten zur Mittagshöhe der Vollkommenheit. Hier ist das 'Wort' als 'Evangelium aeternum' in seiner höchsten Spiritualität erfüllt und über alle Gotteskinder ausgegossen. Dann aber sinkt – in freigeistiger Weiterspinnung des joachimitischen Gedankens – das Dasein in die Sündennacht der Hölle, aus deren Chaos sich jedoch stets wieder eine neue Welt gebiert, wenn nur der Mensch das hohe "Stirb und werde!" in der Kristallkugel der eigenen Seele trägt.
Für das unmittelbare Gegenwartsbedürfnis war das Altarwerk bestimmt und demgemäss auch seine Formgebung berechnet. So die Symbolik seiner Farben, Grundfiguren oder Proportionen, welch letztere oft willkürlich vertauscht erscheinen, doch stets aufs zielbewussteste gestaffelt sind, wie jener winzige Gottvater in der dunklen Ferne, der just in seiner Unwahrnehmbarkeit die Trieb-

keine Doktoren der kirchlichen Lehre sind, sondern Einfachheit des Lebens, Tugend, Nüchternheit, Liebe aus einem reinen Herzen und aus einem nicht geheuchelten Glauben.

feder der zyklischen Idee des Altars bildet. Je ferner nämlich und je winziger der Weltschöpfer erscheint, desto gewaltiger wölbt sich seine Schöpfung aus dem Urzeitlichen zum schöpferischen Heute und in die Zukunft, die dem Heiligen Geist gehört.

Mit Inbrunst harrten jene Brüder auf den Tag der zu den Menschenkindern lustvoll wiederkehrenden Sophia und diese pfingstliche Erwartung ruht als tiefster Sinn in dem Kristallgewölbe eingeschlossen. Es ist das Numinosum der vom Heiligen Geist durchtränkten Welt. Nun erst vermögen wir endgültig zu begreifen, warum der Maler den Augenblick des ersten Regens festgehalten hat: Es ist der Pfingstregen des ewigen Schöpfungsmorgens, wie denn das Pfingstfest nicht nur aller Frommen, sondern weit mehr noch aller Schwärmer höchstes Jubiläum ist.

Wie diese freischwebende Kugel unsres Malers einer von Menschenhänden nicht berührbaren Erscheinung, ganz nüchtern: einer Seifenblase gleicht, so war auch die Drei-Status-Lehre Joachims von Fiore ein utopischer Traum, der an der Wirklichkeit zerschellen musste. Denn als ihn die Spiritualen innerhalb des Franziskaner-Ordens, und in der Laienwelt die Bruderschaften der Begharden, Schwesternschaften der Beghinen, vor allem aber der zum Äussersten entschlossene Jüngerkreis des Freien Geistes zu verwirklichen versuchten, geriet er in die Irrungen der Ketzerei. Zwar hatte Joachim in seiner Prophetie den kirchlichen Autoritätsgedanken niemals angetastet. Doch drängte das Zusammenwirken seiner Leitgedanken schon bei den ersten Schritten der Verwirklichung zu Folgerungen, die das kirchliche System durchstossen mussten. Denn: war den Menschen dieses Endreichs geistliche Vollkommenheit, unmittelbare Gottesschau und eine vieldeutige Freiheit zugestanden, so wurden die traditionellen Sakramente überflüssig und mit der Sakramentskirche zugleich die Priester- und die Papstkirche von einem freigeistigen Mündigwerden überwunden.

Im Protokoll der Homines intelligentiae sind diese Konsequenzen folgendermaassen formuliert:

(18) "Ingleichen sagen sie, die Zeit des alten Bundes sei die Zeit des Vaters, die Zeit des neuen Bundes die Zeit des Sohnes gewesen, jetzt aber sei die Zeit des Heiligen Geistes, die sie die Zeit des Elias nennen, in der die Schriften aufgehoben werden, so dass was bisher für wahr gehalten wurde, nun geleugnet wird, so auch die katholische Lehre, so die katholischen Wahrheiten, welche die Armut, die Enthaltsamkeit, den Gehorsam zu verkünden pflegten. Das Gegenteil dieser Wahrheiten soll, ihrer Meinung nach, im Zeitalter des Heiligen Geistes verkündigt werden."

Sechs eigene Paragraphen werden aufgeboten, um die Verachtung aller Kirchenzucht durch diese Ketzer anzuprangern, die weder beteten (5), zur Beichte gingen (6), Busse täten(7), sich bekreuzigten (20), noch etwas hören wollten von Enthaltsamkeit, da niemand Jungfrau sei, die einzige Sophia ausgenommen (20). Dagegen sähen sie ihr eigenes Tun und Treiben, vorab ihre Laster, in Gottes eigenem Willen vorgezeichnet (16), oder unmittelbar durch Offenbarungen des Heiligen Geistes ihnen eingeflösst (19).

Mag auch in diesen Sätzen manches aufs Belastende zurechtgeschnitten und vergröbert sein, so hat es doch mit der freigeistigen Verwerfung aller Kirchensatzung seine Richtigkeit. Die drei joachimitischen Prinzipien: perfectio, contemplatio, libertas, die Herbert Grundmann in vorzüglicher Bezeichnung "nicht anti- sondern trans-katholisch" nennt, hatten zwangsläufig solche kirchliche Indifferenz zur Folge. Aus der 'perfectio' ist die Weiterung der Unversündbarkeit des geistvollkommenen Menschen, aus der 'contemplatio' die seiner Gottgleichheit gezogen worden, und die 'libertas' schlug, als sie das irdische Paradies kraft der joachimitischen 'Engelliebe' zu vermehren strebte, in eine schlimmheilige 'freie Liebe' um.

Wir können diese radikale Wendung noch an zwei Beispielen aus dem Jahrhundert und der Heimat Boschs desto sinnfälliger erhärten, als sie dem gleichen Stoffkreis der drei Gottesreiche zugehören, der unserm Altarwerk zugrunde liegt.

Der Schwarmgeist David Joris (1501-1556), ein Delfter Glasmaler und Sendschreiber von mitreissender Sprachgewalt, hat die joachimitische Geschichtsdoktrin unmittelbar auf seine eigene Sendung angewendet, indem er in der Dreiheit: Adam, Christus, David die Repräsentanten der grossen Weltzeit-Offenbarungen gegeben sah. Adam verkörpere das vergangene Reich des Vaters, Christus das abklingende Reich des Sohnes, während das anbrechende Reich des Heiligen Geistes dem spirituellen David, will sagen: David Joris in höchsteigener Person, dem neuen Adam-Christus übertragen sei. Noch selbstbewusster ist sein Zeitgenosse, der Münsterländer Heinrich Niclaes (1502 bis 1581) vorgegangen, der zu Amsterdam als Tempel quietistischer Versenkung ein 'huis der liefde' eingerichtet hat: ein Haus der Liebe, worin sich die von ihm geleitete 'familia caritatis' zu mystischen Begehungen zusammenfand. Für seine Ideologie war Moses der Repräsentant des Vater-Status. Als ein Verkündiger der 'Hoffnung' sei er nur in den Tempelvorhof eingetreten. Christus als Heilsträger des 'Glaubens' sei wohl ins Innere des Tempels eingedrungen. Doch erst ihm selbst als Inkorporation der 'Liebe' sei es vorbehalten, ins Allerheiligste des Tempels einzugehen und im Kreis der liebenden Familie zu Amsterdam das Reich des Heiligen Geistes zu eröffnen.
Wie an die Brüsseler Homines intelligentiae hat sich an diesen Amsterdamer Liebestempel die Fama der Libertinage angeheftet. Vor allem ist den Anhängern des David Joris ein 'monströses Weiberregiment' und der Exzess 'ödipodäischer Gelage' zugeschrieben und in der Gerichtsverhandlung des Jahres 1538 mehreren Angeklagten als Geständnis abgefoltert worden. Auch hier ist heute noch die Frage offen, was sich tatsächlich zugetragen hat.
Da die historische Überlieferung des schwer zu fassenden Adamitismus in ihrer Widersprüchlichkeit versagt, bleibt nur *ein* zuverlässiger Prüfstein für die Sittlichkeit des Freien Geistes: *die Prägung eines hochwertigen Menschenbildes,* die wenn irgendwo, so in der Ausgestaltung seines Grundidols: Adams, des Ebenbildes Gottes,

sich bewähren muss. Auf die Menschwerdung dieses Gottessohnes drängt schon die zwielichtige Zwischenstunde des Dritten Schöpfungstages hin, worin die Nacht sich morgendlich erhellt, das Meer aus seinem Schooss das Erdenrund entlässt, das Festland sich verpflanzlicht und das Buschwerk animalisiert, während die Regengüsse aus dem höchsten Himmel kaum mehr zu verhalten sind, den Erdnabel des Paradieses zu befruchten, damit als Ausbund aller Schöpfungsstufen der urerschaffene Adam endlich in Erscheinung tritt.

KAPITEL 4

DER GARTEN EDEN

In einer tropisch farbenreichen Landschaft, deren Hintergrund von einer Felsenszenerie geschlossen wird, spiegelt inmitten grüner Hügel eine Wasserfläche, aus deren Blau ein schlanker, pflanzenhafter Brunnen in die Höhe steigt (Tafel 7). Er strahlt nach den vier Himmelsrichtungen die Quellen der vier Paradiesesströme aus und gibt sich dadurch als der ewige Lebensbrunnen zu erkennen. Tropische Tiere, wie der Elefant und die Giraffe, dazu Einhörner, Rieseneidechsen und dichte Vogelschwärme bevölkern diese Gartentiefe, die durch ein Wäldchen von dem Vordergrund geschieden ist.

Dort steht in der genauen Mittelachse, den ernsten Blick auf den Beschauer heftend, ein apollinisch jugendlicher Gott im Morgen seiner Schöpfung. Sein blauäugiges, blondgelocktes Antlitz ist, wie sein Gewand, vom Glanz der Morgenröte übergossen. In ausgesprochener Christus-Ebenbildlichkeit gestaltet, stellt er den aus dem Wolkenschoosse der Sophia hervorgegangenen Urmenschen als kosmogonische Potenz: den 'ersten Adam' dar. Aus diesem ist der irdische Adam erst hervorgegangen. Als Mittler seiner eigenen Gottes-Ebenbildlichkeit, gleichaltrig zwischen seinen zwei Geschöpfen stehend, führt er dem aus dem Schlaf emporfahrenden Adam dessen zweites Ich und leibhaftig gewordene Wesenshälfte zu. Während er seine rechte Hand zum Segensspruch erhebt, fasst er mit seiner linken Eva über ihrem Handgelenk, als ob er sich an dem lebendigen Pulsieren ihres Blutes erfreuen und die für ewig unverbrüchliche Gemeinschaft dieses Menschenblutes mit seinem

eigenen besiegeln wolle. Zu dem handgreiflichen Kontakt zwischen dem Schöpfergott und Eva tritt die noch augenfälligere Berührung zwischen den Zehen Adams und dem Fuss des Herrn. Hier wird mit unterstrichenem Nachdruck ein *Rapport* erzeugt, scheint sich doch Adam ordentlich zu strecken, um mit dem Schöpfer in Kontakt zu kommen. Da auch die Mantelbauschung um das Herz des Schöpfers, die in betonten Umrissen und Falten zu den Füssen Adams niederwallt, solch eine Zuleitung der Gotteskraft bedeutet, so bindet ein geschlossener Stromkreis diese Dreiergruppe zu einem magisch-energetischen Zusammenhalt.

Aus dieser Kraft- und Segensübertragung spricht eine *Aneignungs-Magie*, welche den Körperendigungen: Scheitel, Hand und Fuss ein ganz besonderes Vermögen der Ausstrahlung und des Empfangs von Mana-Kräften zugeschrieben hat. Gewiss sind Elemente dieses Glaubens, wie die Handauflegung und der 'in reverentia salvatoris' ausgeübte Fusskuss des Papstes von der Kirche übernommen worden, wie er sich auch an manche legendären Fusspuren geheftet hat, deren berühmteste der 'Adam's Peak' auf Ceylon ist. Jedoch in den Zusammenhängen eines Kultgemäldes tritt dieses magische Motiv so einmalig und unvermittelt, gleichzeitig aber so bestimmt und überzeugend auf, dass es sich nur als eine die "Gemeinschaft mit dem Blute Christi" (1. Kor. 10, 16) herstellende *Einweihungs-zeremonie* der Jüngerschaft des Freien Geistes deuten lässt.

Der esoterische Charakter dieser Szene tritt desto offensichtlicher hervor, wenn wir sie mit der Menschenschöpfung des 'Heuwagen' vergleichen, die eine grundverschiedene Auffassung der Gottheit, des Stammelternpaares und der Menschheit zu erkennen gibt. Auf diesem späteren Werk erscheint der Schöpfer aus seiner ungewohnten Jünglingshaftigkeit in das traditionell Patriarchalische zurückverwandelt. Wo er zuvor als 'Bruder' zwischen ebenbildlichen Geschwistern stand, tritt er jetzt als unnahbar hohe Macht seinen Geschöpfen gegenüber. Sein Attribut erstarrte, wie er selbst, zu dem mosaischen 'Felsen' (5. Mos. 32, 4), wo das Wahrzeichen jenes

jugendlichen Schöpfers der "Brunnen des lebendigen Wassers" aus der Offenbarung St. Johannis (21, 6) ist.
So hat die Menschheit, die im Zug des 'Heuwagens' zur Hölle trubelt, einen andern Schöpfer, als die erwählte Jüngerschaft des 'Tausendjährigen Reiches'. Samt ihren irdischen Regenten: Papst und Kaiser, steht jene unter dem Gesetz der 'Welt', dem Dekalog des richtenden Jehovah. Die Auserwählten aber leben in der Freiheit einer Überwelt, auf deren Bürgen sie versiegelt sind: den Adam-Christus, der als 'Menschensohn' am Anfang aller Dinge und in der Mitte der durch ihn hervorgerufenen Schöpfung steht. Dort führt der Sündenfall in zunehmendem Grössenmaass zur ewigen Gottentzweiung. Hier reisst der Stromkreis ursprünglicher Gotteskindschaft nie entzwei. Denn der Gedanke an den Sündenfall wird durch die in dem Menschensohn gewährleistete Heilsgewissheit derart überwogen, wie der kristallene Lebensbrunnen den ganz unscheinbar an den rechten Rand geschobenen 'Baum der Erkenntnis' – eine Dattelpalme, um die sich eine Schlange ringelt – überstrahlt, während der 'Baum des Lebens' über Adams Haupt sein dreimal dreigeteiltes (also trinitarisch heilsbedeutsames) Gezweig entfächert.
Auch die Gewichtsverteilung der Komposition entspricht der unterschiedlichen Vorherbestimmung: Auf dem 'Heuwagen' steht das Weib als Ursache des Bösen in dem Mittelpunkt der Schöpfungsszene. Auf Evas senkrechten Emporstieg aus der Hüfte Adams spitzt sich das Geschehen zu und wenn auch diesmal Adams Sohlen an die Füsse Gottes streifen, so kann dies bestenfalls im Sinne Augustins "die Kreatur als Fusstapfen des Schöpfers", nicht aber einen willensmässig aufgenommenen magischen Rapport bedeuten, da Adam in bewusstlos tiefem Schlafe auf der Erde liegt. Demgegenüber ist er auf dem positiven Bild ein seiner Würde und Bestimmung vollbewusster Geistesträger. Sein Haupt in heller Wachheit aufwärts richtend, wendet er sich in klar entfaltetem Profil – der für das spätgotische Stilgefühl 'vollkommensten' Erscheinungsform – dem Schöpfer zu und fasst das neu erschaffene Weib, das

seinen Blick noch traumbefangen schliesst, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit ins Auge.
Im Staunen Adams birgt sich dreierlei: Verwunderung, dass ein im Traum erschautes Wesen ihm als Wirklichkeit entgegentrete. Die Ahnung, dass das vor ihm auftauchende Weib seit ewig seiner eigenen Artung zugehöre und auf geheimnisvolle Weise aus ihm selbst herausgetreten sei. Schliesslich der männlich schöpferische Drang, die ihrer selbst noch unbewusste Eva durch die Bannkraft seines Blickes zu erwecken. So spitzt sich alles auf die noch hintangehaltene Sekunde zu, in der die Blicke des Stammelternpaares sich zum ersten Mal begegnen. Denn mit der Wachrufung des Weibes durch den Mann erfüllt sich die 'Erkenntnis', welche die sprechende Gebärde Christi offenbart: "Et erunt duo in carne una" – "Und werden zwei Ein Fleisch sein".
In dieser kardinalen Ehestiftung aus der Genesis (2, 24) erfassen wir das Leitwort unsrer Schöpfungstafel und zugleich die Grundformel des ganzen Altarwerkes. Sie ist nicht nur als göttliches Gebot der Fortpflanzung des menschlichen Geschlechtes, sondern zugleich im Sinne einer mystischen 'Religio' zu verstehen, eines 'religere', das Wesenheiten, die in der Zeitlichkeit geschieden sind, zu ihrer ursprünglichen Ganzheit wieder einzusammeln und in die Ewigkeit 'zurückzulesen' strebt.
Bosch hat den gotthaft männlichen und erdhaft weiblichen Charakter des Stammelternpaares so einfach, doch liturgisch feierlich hervorgehoben, wie nach dem Eheritual der Veda der Bräutigam die Hand der Braut mit diesen Worten fasst: "Der bin ich, das bist du. Das bist du, der bin ich: der Himmel ich, die Erde du."
Wie diese schlichten Sätze durch ihre gleichförmige Wiederholung und ihren kreuzschlagenden Hinweis auf die beiden Pole, durch deren Bindung erst die Welt ersteht, ihre sakrale Weihekraft empfangen, so fügte Bosch sein erstes Menschenpaar in ein ganz einfaches Koordinatenschema ein: In ihren Oberkörpern senkrecht aufgerichtet, in ihren Schenkeln gleichfalls parallelisiert, erscheinen

Mann und Weib zu einer strengen geometrischen Figur verklammert. Sie ist das Sinnbild der prästabilierten Harmonie ihrer bevorstehenden 'Einswerdung in Einem Fleische'. Bei dem emporschauenden Adam ist das zum Lichte Aufgereckte, bei der hinabblickenden Eva das der Erde Zugeneigte klar hervorgehoben. Auch kreuzen sich zwei magische Achsen in der Zentralfigur des Demiurgen: die Blickbahn Adams, die das Auge Evas zu erwecken strebt, und jener Hügelsaum, der von den Knien Evas zum Haupte Adams und der trinitarischen Krone des Lebensbaumes in die Höhe führt. Aufs augenfälligste hervorgehoben, stellt dieser Hügelsaum wortwörtlich die 'acclivitas': den freigeistigen Heilsweg dar, der – durch und über Christus – eine Wiedereinverleibung des erdgebundenen Weibes in den geistgezeugten Mann bezweckt.

So ist auf dieser Tafel nicht die physische 'Erschaffung' Adams oder Evas, sondern ihre metaphysische Vorherbestimmung dargestellt, was Bosch schon durch die trinitarische Agraffe, die auf dem Herzen Christi haftet, deutlich machte. Es sind zwei Ringe, die aus einer einheitlichen Mitte ebenso nach aussen streben, wie sie von der Peripherie sich wieder in den Mittelpunkt zusammenziehen. Gleich diesem Symbolum der auseinandertretenden, doch in ihr Zentrum rückstrebenden Kreise oder Wesenskräfte, gehen in dieser Stunde aus dem ewigen Menschensohn die zeitlichen Erscheinungen von Mann und Weib hervor. Wie eine tiefpoetische Hymne des zwölften Jahrhunderts Christus als Sohn des Himmels und der jungfräulichen Erde preist, die unter Regenschauern ihn empfängt – "terra floret coeli rore, germinato filio" –, so teilt er seine doppelte Natur auf unsrer Tafel auch den ersten Menschen mit: Auf Adam wird die himmlische Natur des fleischgewordenen 'Wortes' übertragen, auf Eva seine irdische Natur. Sie bleiben durch die magische Bindekraft der Fusspur und des Blutes im jenseitigen Kraftfeld ihres Schöpfers einbeschlossen, der ihnen durch den Segensspruch der Ehestiftung zugleich die Heimkehr in die ursprüngliche Einigkeit verheisst.

Dieses Sanctissimum des Freien Geistes wurde von der bisherigen Kunstgeschichte bodenlos verkannt, wenn etwa Charles de Tolnay sich dahin verlautbart: "Tout semble respirer, dans le paisible jardin, la sérénité et l'innocence – en vérité tout y est marqué des stigmates de la perversité et de la décadence. L'Eve que le Seigneur présente à Adam n'est pas la femme tirée de la côte du premier homme, mais déjà l'image de la séduction, et le regard étonné qu'il jette sur elle est un premier pas vers le péché."* So schwärzt das eingefleischte Vorurteil des 'faizeur de diables' selbst noch die idealsten Vorstellungen Boschs zu Lasterbildern.

DIE VISION MECHTHILDS VON MAGDEBURG

Christus als Weltschöpfer ist eine von der johanneischen Logos-Lehre (Joh. 1, 3. 10; Kol. 1, 16; Ebr. 1, 2) abzweigende und vom patristischen Schrifttum sanktionierte Vorstellung, die jedoch von der offiziellen Kirchenkunst zu Zeiten Boschs längst schon zugunsten eines streng patriarchalischen Creator mundi preisgegeben war. Doch kehrt sie in spätmittelalterlicher Graphik mystischen Gepräges öfters wieder. Wir bieten dafür einen bildhaften Beleg (Seite 26). Er stammt von einem Kupferstecher, der in dem sprühendsten Magnetfeld deutscher Mystik wirkte; dem oberrheinischen Anonymus E S von 1466. Auf seinem etwa zwanzig Jahre vor dem Gemälde Boschs entstandenen Kupferstich wird wiederum die Einsegnung des ersten Menschenpaares durch einen jugendlichen Gott vollzogen, der diesmal – statt durch eine trinitarische Agraffe – durch dreimal dreiteilige Strahlungen der Aureole als Träger einer zugleich aus- und rückströmenden Gotteskraft qualifiziert erscheint. Dass dabei auch die Schlange in das Trinitätsgeheimnis einbezogen wurde, insofern sie ein Krönlein aus

* Alles in dem friedlichen Garten scheint Heiterkeit und Unschuld zu atmen – in Wirklichkeit ist dort alles mit dem Stigma der Perversität und der Dekadenz behaftet. Die Eva, die der Herr dem Adam zuführt, ist nicht die Frau, die aus der Seite des ersten Menschen hervorgezogen ist, vielmehr schon das Bild der Verführung, und der erstaunte Blick, den er auf sie wirft, ist ein erster Schritt zur Sünde.

drei Federn auf dem Kopfe trägt, bezeichnet ihr verführerisches "eritis sicut deus", wonach sie sich durch eitle Mittel dem trinitarischen Würdezeichen anzuähneln sucht.

Bereits 200 Jahre vor dem holländischen Maler hatte die Beghine Mechthild von Magdeburg in ihren Offenbarungen ein unsrer Tafel nah verwandtes Bild entworfen. Unter dem Titel 'Vom Anfang aller Dinge, so Gott geschaffen', ist darin eine Adam-Rhapsodie enthalten, in der sie sich ekstatisch in das unbetretbare Geheimnis der Dreifaltigkeit hineinschwingt und das dreistimmige Selbstgespräch belauscht, worin Gottvater, Sohn und Heiliger Geist die Schöpfung einer Menschenwelt beschliessen. Wir teilen ihren Text im Auszug mit, insoweit er die Anschauungs- und Stimmungswelt unsres Gemäldes widerspiegelt und erläutert:

"Vater aller Güte! ich unwürdiger Mensch danke Dir aller Liebe, dadurch Du mich aus mir selber in Dein Wunder verzückt hast, dass ich im Kreis Deiner Dreifaltigkeit den hohen Rat, vor unsrer Zeit gepflogen, hören durfte und von Angesicht sehen, da Du, Herr! noch beschlossen warst, einsam, in Deinem Wesen und mit keinem noch Deine grenzenlose Seligkeit gemein hattest. Wunderbar flossen da die drei Personen in Ein Licht, also, dass jedes im andern schien und doch nur Eines waren.

Da spielte der Heilige Geist ein gar süsses Spiel vor dem Vater und sprach den Vätern zu: Wir wollen nicht länger also unfruchtbar sein. Wir wollen ein Reich erschaffener Wesen haben. Nach Mir sollst Du die Engel bilden. Und soll das andere der Mensch sein ... Da sprach der Ewige Sohn: Lieber Vater, Mein Wesen soll auch Frucht bringen. Da wir nun ein Wunder beginnen wollen, so bilden wir den Menschen nach Mir, und sehe ich gleich einen grossen Jammer vor Mir: Ich muss den Menschen doch ewig lieben. – Sprach der Vater: Sohn, Mir rührt sich auch eine starke Lust ... und wie eine Musik ist die Liebe in Mir und macht Mich tönen. Wir wollen fruchtbar werden, auf dass man Uns wiederliebe und ein kleines von Unserer grossen Herrlichkeit erkenne...

Da beugte sich die Heilige Dreifaltigkeit tief hinab, in den Grund, dorthin wo sie alle wurzeln die Dinge, und mühte sich, in tiefer Liebe, und in Liebe machte Sie uns einen Leib und eine Seele. Und, edle und herrliche Gebilde, waren da nun Adam und Eva in der Natur, nach dem Ewigen Sohne geformt, ohne Beginn aus Seinem Vater geboren. Und der Sohn teilte Adam Seine himmlische Weisheit mit und Seine Gewalt über die Erde, und in Seiner Liebe empfing Adam das Erkennen über allem Zweifel und sündlose Sinne und dass er Herr war aller Kreaturen auf der Erde.
Da gab aus herzlicher Liebe, Gott Adam eine edle züchtige zarte Jungfrau, das war Eva. Der teilte Er die anmutige Zucht Seines Himmlischen Gesetzes mit, dem Er selber Seinen Vater zu ehren, dient. Ihre Leiber sollten lauter sein, denn Gott hatte ihnen Glieder, der Scham eine Wohnung, nicht geschaffen, und hatte sie in das Gewand der Engel gehüllt. Ihre Liebe sollte unbefleckt und keine Sünde sein und sollte ihnen Kinder geben wie die Sonne, spielend, dem Wasser ihr Funkeln gibt ohne es zu zerbrechen. Aber da sie von der Speise assen, so ihnen versagt war, da brach die Scham in ihren Leib und schuf ihn, wie wir ihn nun sehen, schmutzig um, in ein Ding der Schande."
Diese Textstelle aus den Offenbarungen Mechthilds von Magdeburg geht mit der Bildvorstellung Boschs darin genauestens zusammen, dass beidenfalls das Ethos schöpferischer Fruchtbarkeit verkündigt wird. Dabei ist die gotthafte Ausstrahlung der Liebe hier wie dort so hoch begriffen, dass sie die mythisch ungeschlachte Überlieferung der Schaffung Adams aus dem Erdenkloss und Evas aus der Rippe völlig überblendet hat. Statt eines solch grob-stofflichen und handgreiflichen Schöpfungsaktes wird eine Gottesliebe hochgerufen, die – gleich dem süssen Spiele der Musik – sphärenharmonisch die gesamte Welt durchdringt und sich zu solcher Idealität erhebt, dass der Fortpflanzungsvorgang zu der gläsernen Durchsichtigkeit und Lauterkeit der Sonnenbrechung in dem Wasser sublimiert erscheint. Solche Integrität der Zeugung hat bei Bosch in den Kristallröhren,

Glaskugeln und Phiolen des Lebensbrunnens bildhafte Gestalt gewonnen, wie dessen mineralischpflanzliches Gefüge denn überhaupt die ewige Quintessenz der zeugungsfrohen Gott-Natur enthält. Zur Schau gestellt gleich einer leuchtenden Monstranz, birgt dieser Brunnen das Mysterium der Altartafel. Denn aus den reinlichsten und durchsichtigsten Stoffen befruchtet dieses höchst vergeistigte Gebilde die gesamte Schöpfung, als ob in ihm das männliche Prinzip des lichten Scheines und das weibliche Prinzip des lauteren Wassers eine hermaphroditisch reine Hochzeit feiern würden.
Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung bestehen jedoch zwischen Bosch und der Beghine tiefgreifende Unterschiede, die auf den Abstand der Jahrhunderte zurückzuführen sind: Mechthild vertritt das Ideal der christlichen Askese, insofern sie das erste Menschenpaar noch als geschlechtslos angesehen hat. Bosch aber untersteht der grossen Wendezeit, in welcher Jan van Eyck, Hans Memling, Hugo van der Goes und deren Schüler gerade mit dem Adam-Eva-Stoff ihren gewaltigen Vorstoss in die Wirklichkeit des Nackten unternommen hatten. Ihr rüstig zupackender Realismus wählte Vollmenschen für die Altartafeln, wo sich Mechthild von Magdeburg seraphischen Wunschbildern überlassen hatte.
Dieser von reicheren Erkenntnissen gesättigte Natursinn gibt auch dem Werke Boschs sein neuzeitlich bahnbrechendes Gepräge. Wir stellen diesen Gegensatz an einem Beispiel dar: jener Mechthildschen Vorstellung des "Urgrundes, wo alle Dinge wurzeln", der auch auf unsrer Tafel eine denkwürdige Rolle spielt. Wo Mechthild diese Schöpfungszelle mit mystisch ahnungsvollen Andeutungen streifte, breitet der Maler ein Laboratorium von zoologischen Metamorphosen aus, in denen mittelalterlicher Spiritualismus und zukunftsträchtige Biologie sehr eigenartig ineinandergreifen.
Auf unserm Bild tritt dieser Urgrund rechts im Vordergrund als eine ei-förmige Wassertiefe in Erscheinung, aus der Geschöpfe aller Art zutage treten. In einer paläontologisch tieflotenden Konzeption hat Bosch in diesem Urgewässer lauter Übergangsformen der Natur

versammelt: Geschöpfe, welche halb dem Wasser, halb der Erde oder Luft gehören. Da steigt ein fetter Fischotter ans Land, der – wie sein Name schon besagt – die Lebensform des Fisches und des Säugetiers vereinigt. Mitten im Teiche schwimmt ein Vogelfisch, gerade im Begriff, sich aus dem Element des Wassers in die Luft zu schwingen. Ein ähnliches Amphibium mit dem Schnabel einer Löffelgans taucht neben einem Einhorn aus dem Wasser. Rechts streben Strandkrabben zum flachen Ufer, in dessen Nähe der absonderlichste Zwitter schwimmt: Aus der Horizontalbewegung seines Unterkörpers, der in der Fischform des Delphines steckt, erhebt er sich zu der aufrechten Körperhaltung eines mit Vorderbeinen ausgreifenden Säugetiers, das schliesslich in den Vogelkopf einer breitschnäbeligen Ente übergeht. Doch damit nicht genug, ist dieses dreigestalte Ungeheuer mit einem Buche ausgestattet, das es breit aufgeschlagen vor sich hält.

Da dieser buchlesende Zwitter an einer Stelle des Gemäldes – dem Kehraus seiner unteren Ecke – steht, wo Bosch gewohnheitsmässig seine Lehrgedanken zusammenfasste, ist ein gewichtiger Sinn vorauszusetzen. Wir glauben seine Absicht richtig zu verstehen, wenn wir mit jenem Buche die Idee verbinden, dass selbst den tiefstehenden, morphologisch noch in dumpfen Wandlungen befangenen Kreaturen das schöpferische 'Wort' gegeben sei, kraft dessen sie zur Mitteilhaftigkeit an jenem Geiste der Vollkommenheit berufen werden, der mit dem Atem Gottes durch die Schöpfung weht, und jeglichem Geschöpf den Antrieb gibt, in immer höheren Selbstvervollkommnungen, will sagen: Einverleibungen des 'Worts' emporzusteigen.

IBIS UND SALAMANDER

Während im Urgrund jener Wassertiefe die Schöpfungsformen noch verschlungen ineinander ruhen oder verzwittert ineinander übergehen, sind die bereits die Erde oder Luft besiedelnden Ge-

schöpfe – "ein jegliches nach seiner Art" (1. Mos. 1, 21) – nach Gattungen geschieden, wobei die ei-entsprossten Vögel weitaus überwiegen. Einer Besonderheit ist dabei zu gedenken: Es sind die beiden dreiköpfigen Kreaturen, ein Ibis, der höchst auffällig im Vordergrund am Wasser lauert, während im Mittelgrund ein trinitarischer Salamander einen Schwarm von Jungen auf das Festland führt. Ausdrücklich als Protagonisten ausgespielt, müssen sie etwas Maassgebendes zu bedeuten haben.

Der Ibis liegt zu Füssen Christi so zerkrümmt am Boden, dass seine Windungen sowohl die Wehen der Erstehung, als auch die Qual eines Zertretenen bezeichnen können. Genau auf diesen Doppelsinn ist denn auch die Bedeutung dieses dreiköpfigen Vogels abgezweckt. Der Ibis ist der von dem Kult der grossen Mutter Isis unzertrennliche, dem Mondgott Thot geweihte Vogel des Nilschlammes und Deltasumpfes mit seinem überfruchtbar sprossenden, absterbenden und wiederauftauchenden Pflanzenwuchs. Er ist der Zeuger und Verschlinger, Schaffer und Raffer des Lebendigen, das sich im ewigen Kreislauf der Geburten dreht. So stellt er die Verkörperung des mit dem Leben zwillingsbrüderlich verbundenen *Todes* dar. Als ihr Geburtshelfer und ihr Erwürger fischt er die neuerstandenen Lebewesen aus dem Teich, wie denn die kaum dem Urwasser entschlüpften Frösche von einem Nachbarvogel schon geschnappt und aufgefressen werden, oder sich vorn ein Wasservogel beutegierig in den Weiher beugt und fern im Hintergrund des Gartens ein Reh von einem Löwen ausgeweidet wird.

Es ist 'hermetische' Wissenschaft im eigentlichsten Sinn des Wortes, die uns in diesem Ibis gegenübertritt. Denn der ägyptische Mondgott Thot (griechisch: Hermes) galt den Arkanschulen als jener Hermes Trismegistos, in dessen Zauberbüchern die Geheimlehre des Mittelalters die tiefsten Offenbarungen zu finden wähnte.

Mors janua vitae.* Aus dieser zeugerischen Todeszone führt der Salamander seine Brut ins Leben, die – nach der neptunistischen

* Der Tod ist die Pforte des Lebens.

Zoologie des Malers – aus dem unerschöpflich aufquellenden Laich des Sumpfes stammt. Doch strebt er aus der feuchten Finsternis zum Sonnenlicht der festen Erde. Im Gegensatz zur Mondnatur des Ibis stellt er den Übergang in die solare Ordnung dar. Ist doch der Salamander als *Elementargeist* der Repräsentant des *Feuers* und dadurch mit der *Eidechse* verwandt, die wegen ihrer sprichwörtlichen Liebe zu der Sonne zum heiligen Tier Apollos und zu einem orphischen Unsterblichkeitssymbol erhoben wurde, das dem Gedanken an die Ewigkeit des Lichtes einen von vielen Grabdenkmälern ablesbaren Ausdruck gibt.

So haben die zwei trinitarischen Tiere zu bedeuten, dass sich der Weltplan der Dreieinigkeit auf die Prinzipien der Vermehrung und Verzehrung gründet. Aber das Leben triumphiert, wird doch ringsum bei allen Kreaturen die Werdelust und Daseinsfreude so bejaht, dass auch der Tod als Lebenselement miteinbezogen und durch das Schauspiel ewiger Neugeburten überboten wird. Wie die Nacht vor dem Tag, der Schlund des Nichts vor dem entfalteten All, steht hier der Tod als Pforte vor dem Leben. Dass er wie ein Zertretener sich vor Christi Füssen krümmt, bedeutet, dass sein Herrschaftsanspruch an das Irdische gefesselt bleibt und vor dem Morgenrot versinken muss, in dem als Widerschein des ewigen Lebens der Paradiesbrunnen zum Himmel strebt.

Mit diesem Bildmotiv wird eines der verwickeltsten dogmatischen Probleme, die Frage nach dem Ursprung und der Zulassung des Übels, ebenso kühn als spielend einfach aufgelöst. "Deus mortem non fecit"* heisst es in der Bibel (Weish. Sal. 1, 13) und wieviel spitzfindigen Scharfsinn haben die Dogmatiker darauf verwendet, um das Todesübel dem Schöpfungsplane Gottes sinnvoll einzugliedern und durch den Sündenfall der ersten Menschen zu begründen, sei es, dass sie die insgesamte Schöpfung – Pflanze, Tier und Mensch – für ursprunghaft unsterblich hielten, sei es, dass sie die Unvergänglichkeit nur auf das erste Menschenpaar beschränkten

* Gott schuf den Tod nicht.

und mit Augustin zwischen dem "posse non mori" und dem "non posse mori" unterschieden, wonach der erste Mensch die "Fähigkeit des Nichtsterbens" besessen habe, die Gott bis zur "Unfähigkeit zu sterben" fortentwickelt hätte, wenn Adam nicht durch seinen Sündenfall auf die "Unfähigkeit des Nichtsterbens" zurückgeworfen worden wäre.

Bosch und die Freigeist-Brüder machten sich um solch dogmatische Haarspaltereien keine Sorgen. Wie er in seinem Gleichnis von dem Ibis und dem Salamander die Tötung zwischen Tier und Tier als eine Mitbedingnis des Naturhaushalts bezeichnet hatte, so wertete er auch den Tod als ein von Anfang an bestehendes Prinzip der Daseinswelt, das nicht erst um des sündigen Menschen willen sich vererbte. Vom Sündenfall löst er ihn völlig los, indem er ihn bereits ins Paradies verlegt, worin die Menschen noch in unschuldigem Urstand leben. Dies ist, dogmatisch angesehen, eine Ketzerei, doch philosophisch aufgenommen, ein Gedanke, der die freigeistige Natur- und Weltanschauung als einen kühnen Synkretismus zu erkennen gibt, welcher die Heilslehre des Christentums mit dem Mysterienwissen der Antike zu verschmelzen suchte.

BERGPREDIGTEN

Diese grundpositive Lebenshaltung, die den gramsinnig mittelalterlichen Totentänzen den frohgemuten Lebensreigen der aufsteigenden Renaissance gegenüberstellt, wird in den Sinnbildern des Hintergrundes in anschaulicher Fülle ausgebreitet (Tafel 8). Mit diesen Sinnbildern betritt der Maler ein erst von ihm erschlossenes Neuland der Symbolgestaltung. Wie wir ihn schon im Erdball seiner Aussenflügel als einen Bahnbrecher der Landschaft kennen lernten, tritt er uns hier als der Begründer einer symbolischen Erdlebenkunst entgegen, der mit dem Zauberworte "Sesam, öffne dich!" die stummen Formen der Natur – Berggipfel, Höhlen, Felsen oder Bäume – in tiefsinniger Gleichnissprache aufzuschliessen

weiss. Hier tritt das pantheistische Naturgefühl des Freien Geistes, dem Gott "in jedem Stein" sich offenbarte, zu einem Siegeszuge an, der sich dann auf der Mitteltafel zu überwältigender Machtvollkommenheit entfalten wird.

Zunächst hält unser Maler eine Bilderpredigt über die Geburt, die Hochzeit und den Tod des Menschen, die er in das Gewand der Tierfabel gekleidet und durch einen Kommentar von sinnbildlichen Landschaften erläutert hat. Als Lehrkanzeln für diese Predigt hat er vier sonderbare Felsgebilde aufgebaut, von denen wir vorerst den Felskegel am linken Rand ins Auge fassen:

Er hat zu unterst eine tiefe Höhle, aus deren Mutterschooss ein Schwarm frisch ausgeschlüpfter Vögel in die Lüfte flattert, die er in schön geschwungenem Reigentanz durchschwirrt. Es ist das Sinnbild der Geburt des Menschen und seiner froh emporsteigenden Jugendzeit. Bevor das muntere Geschwader seine erste Kehre macht, muss es auf dem Plateau des Felsens durch die Öffnung einer Kugel fliegen. Dies ist die Hochzeitsstunde eigener Fortpflanzung, der 'zweite Durchgang durch die Mutter', was durch die Krone eines schönen Baumes, der auf der Plattform wurzelt, angedeutet wird. Es ist ein frisch ersprosster Lebensbaum, wie er aus jeder Zeugung neu erwächst, haben wir doch, nach Bachofens tiefgründiger Erklärung, im Baume das tellurische Symbol für den (wie in der Zeugung, so in der Geburt) durchstossenen Schooss der Mutter Erde zu erkennen.

Während der Schwarm sich mehr und mehr verliert, sieht man am linken Bildrand schon die ersten Ausflüglinge wiederkehren. Paarweise kommen sie zurück, was sich in dem Kontrast des schwarzen und des weissen Federkleids bekundet. In einer warmen und behäbigen Hütte nisten sie sich ein und sonnen sich auf einem Futterplatz, wo sie mit Vögeln anderer Gattungen neidlos und streitlos sich vertragen. Doch neben diesem Abbild des geborgenen Lebens liegt in unmittelbarer Nähe jener Felsenhöhle, aus deren Mutterschooss sie kamen, ein geborstenes Ei, zu dem ein Zug von schwar-

zen Vögeln schreitet. Sie flattern nicht mehr, sondern gehen bedächtiglich zu Fuss. So kehren sie in aller Ruhe, während der Totenvogel droben wartet, in die schattige Dunkelheit des Eies, das sich zu ihrer Gruft verwandelt, wieder heim.

Geburt und Tod, der allmächtige Kreislauf des Naturgeschehens, ist hier in ein Symbol gekleidet, das ebensoviel Anmut und Humor, wie eine wahrhaft weise, naturversöhnliche Tiefsinnigkeit besitzt. Statt über die bei einer Adam-Tafel besonders naheliegenden Bibelworte: "Der Tod herrschte von Adam" (Röm. 5, 14) oder "Der Tod ist der Sünde Sold" (Röm. 6, 23) asketisch zu moralisieren, hat der Maler ein rechtschaffenes 'Predigtmärlein' fabuliert, das den 'Reineke Vos' um ein beschauliches Idyll bereichert.

Die hier als Tierfabel gefasste Kreislauflehre wird in der nachbarlichen Landschaft weiter ausgesponnen. So stehen rechts im Hintergrund zwei grosse Mühlsteine, durch einen abgebrochenen dürren Ast verspriesst, dessen zurückgebogene Gerte einen absinkenden Halbmond trägt. Zwischen den Steinen wachsen schön belaubte Bäume, so dass allein durch dieses Nebenwerk die Gegensätze des Blühens und Verdorrens angedeutet werden. Das Mühlrad selbst ist in der Volksdichtung seit alters her Symbol sowohl der *Liebe* als des *Todes*. Des Todes deshalb, weil von Jahr zu Jahr der Samenkeim des Kornes durch die Mühlsteine zerrieben und zerschrotet wird. Der Liebe, weil die Mühlsteine als Mann und Weib, das Mahlen als Geschlechtsvorgang betrachtet wurden, wodurch die hoffnungslose Todesmühle (mit ihrem dürren Zweig und absinkenden Mond) zu einer zeugungsstarken Lebensmühle (mit ihren grün sprossenden Bäumen) wird.

Zur schwindenden Mondsichel sind auf dem Nachbarfelsen zwei pralle Früchte in Kontrast gesetzt, bei denen je ein Vogelpaar erscheint, wie diese Fruchtkapseln auch auf der Mitteltafel als Testikularsymbol verwendet werden. So stellt dies Felsgebilde denn auch eine übermächtig den Bergmantel durchstossende und aufsprengende Zacke, also die männlich zeugende Naturkraft dar,

demgegenüber Bosch den vierten Felsen schon durch seinen Höhlenschlund zu einem weiblichen Gebilde machte, dem er als Nachtwesen die Eule zugeordnet hat. Seine als weiche Pilzhaube gegebene Oberfläche erweist sich wieder phallisch perkutiert, so dass auch hier das Ineinanderwirken der Geschlechter zu einem kosmischen Symbol erhoben wird.
Fassen wir unsere Überschau zusammen! Der Vordergrund mit seiner Dreiergruppe des Demiurgen und des ersten Menschenpaares versichtbart die freigeistig-theologischen, der Hintergrund mit seinen Felsgebilden die moralischen Grundüberzeugungen des Bruderkreises, während die Tier- und Landschaftszenen seine kosmogonische Naturphilosophie enthalten. Nach deren Klarstellung bleibt uns die letzte Frage, aus welchen zeitgenössischen Bildungsquellen das Phantasiebild dieses Paradieses abgeleitet ist.

DAS WUNSCHLAND INDIEN

Carl Justi hat als erster darauf hingewiesen, dass dem Bild eine spezifisch tropischozeanische Gesamtstimmung obwalte. Er meinte daher, dass die Phantasie des Malers "durch Nachrichten von der eben entdeckten Atlantis und Zeichnungen dortiger tropischer Natur in Gärung versetzt worden sei, wie denn Columbus selbst, als er der Terra firma sich näherte, an der Mündung des Orinoco den Ort des irdischen Paradieses gefunden zu haben glaubte". Auch machte Justi darauf aufmerksam, dass die Madrider Bibliothek ein Manuskript Antonio de Leon Pinelos – freilich erst aus dem Jahre 1656 – besitze: 'El paraiso en el nuevo mundo', worin die Landkarte Amerikas als 'continens paradisi' bezeichnet und in dessen Mitte der Garten Eden mit den Örtlichkeiten 'arbor vitae', 'locus voluptatis, boni et mali' eingetragen sei.
So zutreffend die schwüle Tropenluft, welche die beiden Paradiesbilder durchfiebert, in diesem Urteil eingefangen scheint, ist die Amerika-Version in strengem Wortverstand nicht aufrechtzu-

erhalten, da ausgangs des Jahrhunderts, als das Triptychon entstand, noch keine Bildberichte über die Neue Welt im Umlauf waren. Sie kann daher nur in dem Allgemeinsinn einer vorahnenden Witterung neu aufsteigender Dinge gelten, wie etwa Dante Alighieri das heilige Sternzeichen des 'Kreuzes des Südens', längst ehe es von den Ostindienfahrern tatsächlich erfahren worden war, in den berühmten Strophen seines Purgatorio (1, 22ff) schon besungen hatte:

> Ich wandte mich zur rechten Hand und spähte
> Zum andern Pole hin, und sah vier Sterne,
> Die Niemand schaut, als nur die ersten Menschen.
> Zu freun schien sich der Himmel ihrer Flämmchen:
> O mitternächtge Lage, du verwaiste,
> Da du beraubt bist, diese zu betrachten!

(Übertragung von August Kopisch)

Oder wie Michelangelo Buonarroti auf der sixtinischen 'Scheidung des Lichtes von der Finsternis' seine Gestalt Gottvaters bereits mit planetarischer Gravitation um den zentralen Sonnenkern rotieren liess, bevor Kopernikus sein weltumwälzendes Prinzip verkündet hatte. In solch erweiterter Bedeutung scheint auch unser Paradies, besonders auf der grossen Mitteltafel, den Tagtraum einer Wunderinsel darzustellen, auf der die Quelle unschuldigen Sinnenglücks und ewiger Jugend fliesst, wie der Seefahrer Juan Ponce de Leon, der Florida entdeckte, solch ein Glückseiland, Bimini geheissen, auf einer der Bahama-Inseln zu entdecken hoffte.
Tritt man jedoch aus solch spekulativen Mutmaassungen in die Empirie historischer Tatsächlichkeit zurück, so lösen sich die "Zeichnungen dortiger tropischer Natur", in denen Justi eine Quelle Boschs vermutet hatte, in die ernüchternde Erkenntnis auf, dass das bedeutendste tropenklimatische Versatzstück unsrer Darstellung: der Baum des Lebens, der als charakteristisch aufgefächerte, dickwulstige und fleischige Dracaena vor uns steht, genau aus

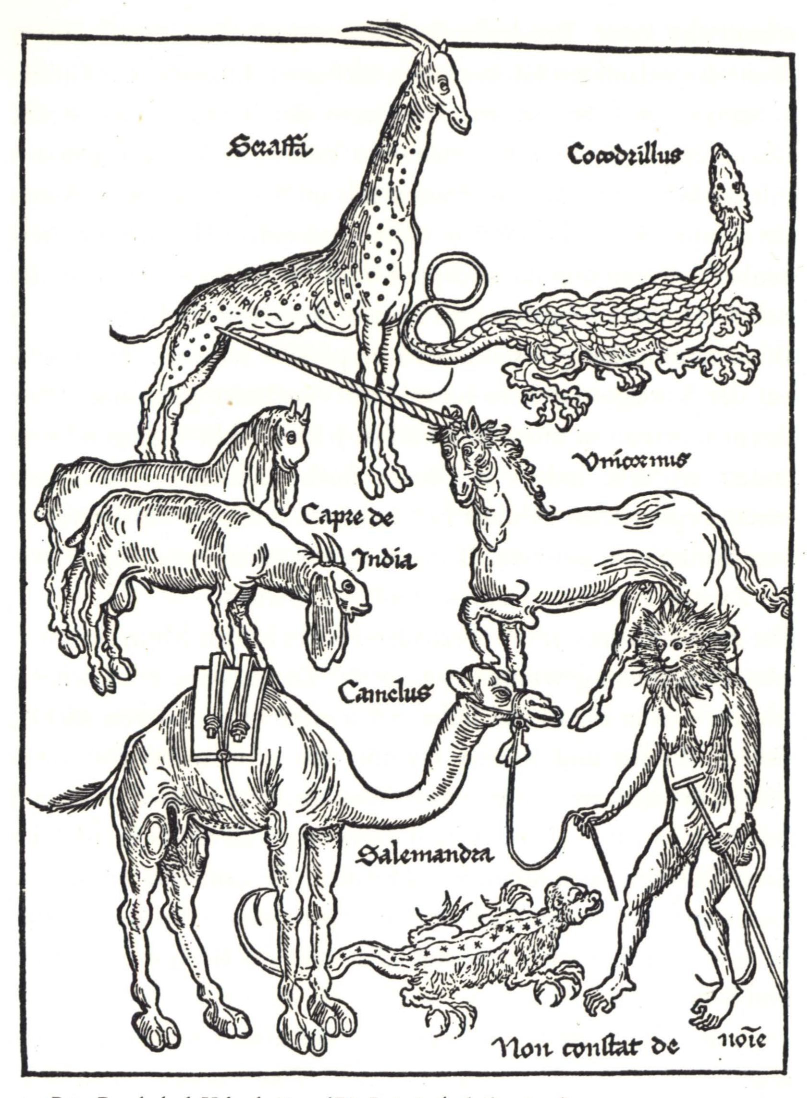
einem Kupferstich von Martin Schongauer – seiner 'Flucht nach Ägypten' – übernommen wurde (Tafel 12 u. 13).
Max Dvorák hat diese Entlehnung festgestellt, doch die intimere Ergiebigkeit der Umgestaltung ausser acht gelassen, die Bosch der Drachenpalme widerfahren liess. Schongauer hatte durch drei Drachen in Miniaturformat – Eidechsen, die am Stamm des Baumes unterwegs sind – dessen Namen anschaulich erläutert. Bosch hat sie weggelassen und durch ein traubiges Gerank ersetzt. Hat er aus Unkenntnis des Pflanzennamens die hübsche Anspielung gar nicht verstanden und demnach das Gewächs nur als exotische Attrappe in das Bild gefügt? Wir stellen diese Frage nur, um sie sogleich zu widerlegen. Dem Adam-Gläubigen ist der Name eines Gegenstands ein magisches Siegel, da auf den Namen, die der Urmensch allen Schöpfungsformen gab, die Sympathie der geistdurchdrungenen Welt beruht. Wir halten es daher für ausgeschlossen, dass Bosch je einen Gegenstand, der ihm nach Nam' und Art nicht aufs genaueste vertraut war, abgebildet habe. Es war ein anderer Grund, der ihn die Eidechsen entfernen liess. Er brauchte sie im Mittelgrund des Bildes als apollinisches Solarsymbol, dessen viel anspruchsvolleren Ranges wegen er auf Schongauers spielerische Etymologie verzichtet hat.
Durch diesen Fingerzeig auf einen näherliegenden und tatsächlichen Quellbezirk zurückverwiesen, haben wir die exotische Naturvorstellung Boschs von solchen Tropenländern abzuleiten, welche dem Popularbewusstsein des ausgehenden Mittelalters schon geläufig waren. Dies sind die durch das Reiseschrifttum Marco Polos, Johanns von Montevilla oder Peter Breidenbachs erschlossenen Gebreiten des näheren und fernen Morgenlandes, in welchen *Indien* das Zentrum eines Sagenkreises bildet, welcher das Leitbild unsres Triptychons: das Paradies, umschliesst.
Es war die *Alexander-Sage*, die den Garten Eden im Vierströmeland jenseits der beiden Säulen suchen lehrte, die der Macedonier am Ostrand Indiens als Grenzmal seiner Welteroberung errichten liess.

Der unabsehbare Ertrag, den dieser Heereszug, der zugleich als die erste grossangelegte Forschungsexpedition zu gelten hat, für Aristoteles und die Naturkunde des Hellenismus brachte, wurde der Laienwelt des ausgehenden Mittelalters durch ein Volksbuch zugänglich gemacht: die Historia Eusebii vom grossen König Alexander, welche ins Hoch- und Niederdeutsche übersetzt und vielfach aufgelegt, die eigentliche Quelle der Tropenwunder unsrer Tafel bildet.

In leicht fasslichem Schematismus vereinfacht dieses Volksbuch die fremdartigen Naturbefunde Indiens in einer dreigegliederten Epistel, die "Alexander, ein König aller Könige, an seinen lieben Meister Aristoteles" geschrieben hat, wodurch die fibelhaften Darlegungen zugleich mit einem Nimbus königlicher Wissenschaft umkleidet werden. Die diesem Brief zugrunde liegende Dreiteilung bestimmt genau die Auswahl, welche Bosch aus den Naturwundern des Paradieses traf.

Die erste Gruppe ist der Tierwelt Indiens zugeeignet. Sie hat in der hochdeutschen Übertragung Dr. Johann Hartliebs (Augsburg 1472) folgenden Wortlaut: "Das Erdreich India ist gar wunderlich, dass ich das nicht beschreiben mag, denn es gebiert in sich so viel fremder Sachen. Etliche Ding, die in India wachsen, die kommen dem Menschen zu Nutz, so kommen etliche Ding in India dem Menschen zu grossem Schaden. Das Land India gebiert in sich so wunderliche Tier und Gestalten, dass es niemand voll sagen mag, denn ein Tier ist halb so und halb so gestalt, dass niemand wissen kann noch verstehn, von was Geschlecht es komme. Gemeine Geschlecht der Tier sind mir wohl kund, von wannen aber komme so wunderliche Zusammenvermischung, das ist mir nicht kund. Darum begehr ich von dir, dass du das gründlich ergründest. Aus den Worten schrieb Aristoteles das Buch der Natur, aller Tier, das man noch hat in der christlichen Kirchen."

Wie diese Beispiele die Fauna Indiens ausschliesslich auf die Mischgattungen hin betrachten, so spielen auch bei Bosch – neben den



17 - Peter Breydenbach Holzschnitt aus 'Die Reise in das heilige Land'

schon aus Peter Breidenbachs 'Reise ins heilige Land' (1487) illustrativ geläufigen Exoten: dem Elefanten, Einhorn, der Giraffe – beinah nur Übergangserscheinungen der Tierwelt eine Rolle. Dass dabei tatsächlich das Stichwort 'Indien' als gleichbedeutsam mit zoologischen Metamorphosen mit im Spiele war, wird durch ein Beispiel wahrscheinlich gemacht: Aus einem Holzschnitt Breidenbachs waren ihm die schlappöhrigen Springböcke vertraut, die sich durch ihren beigedruckten Namen 'Caprae de India' für seinen Bildzusammenhang besonders zu empfehlen schienen. Sie waren auf der Vorlage durchaus normal als Vierfüssler gezeichnet. Vor ihrem Übertritt in unser Bild sind sie jedoch recht vielsagend verändert worden, indem sie Bosch noch 'indischer', das heisst: metamorphotischer gebildet hat. Es schien ihm gut, sein Exemplar von Springbock auf zwei Beine zu beschränken, wodurch er wie ein Zwitter zwischen Säugetier und Vogel wirkt.

Die zweite Gruppe jenes Alexander-Briefes ist den Mineralien und Metallen Indiens gewidmet. Sie lautet: "Darzu, Aristoteles, schreib ich dir, dass in dem Land India viel fremde Erze sind von Metall, Gestein, Perlen und anderer Gymm, dass es niemand voll sagen mag. Du wirst wohl hören von Wassern, deren Gries Gold und Edelstein ist, und dass die Perlen darin liegen als das Gries und der Kies. Du wirst auch hören von Metallen, die ganz sind bis auf das Centrum; darüber thu mich denn auch berichten. – Aus den Worten hat geschrieben der weis Meister Aristoteles das Buch von Metallen und Mineralien."

Diese Briefstelle hat das Bildmotiv für den zentralen Wasserspiegel abgegeben. Dort ragt als Grundlage des Lebensbrunnens ein dunkler Hügel aus dem Wasser, dessen Form ganz durch die mulmig nasse, in der Hitze Blasen treibende und sich gleich einem Maulwurfshügel aufwerfende Erde eines Sumpflands charakterisiert erscheint. Er ist auf seiner Oberfläche mit glitzernden Kristallröhren gespickt. Aus ihnen bricht als lauterer Gottessame sein edelmineralischer Gehalt zutage, wie der Hügel auch rings mit kugelrunden Edel-

steinen bewachsen und besät erscheint, die auch als lichte Perlen in dem Wasser schwimmen. Man kann den Perlgries indischer Gewässer und die damit verbundene tropenklimatische Sensation der ur- und edelträchtigen, feuchtwarmen Erdentiefe gar nicht aristotelischer im Bilde spiegeln, als es dem Maler hier gelungen ist.

Die dritte Textgruppe des Alexander-Briefes liefert die Erklärung für eine höchst spezifische Erscheinung unseres Gemäldes, die wiederum metamorphotischen Charakters ist: das unlösbare Ineinanderübergehen von Natur und Kunst - die wechselseitige Durchdringung organisch urwüchsiger und mechanisch regulierter Formen, die in dem Wunderbau des Lebensbrunnens vor uns steht. In solchen halb natur-, halb kunsthaften Gebilden erblickt der Alexander-Brief die höchsten Zauberwerke, die Indien dem Abendlande zu bescheren hat, was er am Beispiel eines mineralisch imitierten Weingeheges illustriert:

"Darnach hab ich gesehen einen grossen Weingarten, der stund auf guldenen und silbernen Säulen, das nahm mich gross Wunder: denn die Weinstöcke waren alle von Gold, und mancherlei Äst und Blätter waren daran ausgebreitet als in einem rechten Weingarten. Die Blätter der Weinreben waren all von edlem grünen Gestein gar meisterlich geschnitten und poliert. Da war mancher werter Smaragd in Dukaten Weis geschnitten; da waren Crisoliti als die offnen Weinblätter; dazwischen waren dann manche Blätter von Gold geschmelzet, dass niemand so weis wäre, er hätt die Reben recht natürlich geschätzt. Die Reben trugen mancherlei Trauben: die waren mit so grosser Meisterschaft der hohen Werkleute zusammen gemacht und gesetzt, dass man bei manchem edlen Gestein die inwendigen Körnlein heraus scheinen sahe. Gelb und durchsichtig waren viele Trauben, die alle mit Thopasiam oder geschmelzt aus feinem Gold meisterlich gemacht waren. In demselben Weingarten war solche Köstlichkeit und Reichtum, dass alles Griechenland den nicht mocht vergolten haben."

Solch ein zu höchst gepriesenes Gebilde, das ein naturhaftes Ge-

wächs rein kunsthaft nicht nur täuschend nachzuahmen, sondern sogar zu übertreffen weiss, insofern es den schlichten Werkstoff der Natur durch ein erlesenes Kunstmaterial veredelt, steht in dem Lebensbrunnen uns vor Augen. Zur Hälfte ein Gewächs, zur Hälfte ein Gebäude, ist es aus einem unbestimmbaren Material geschaffen, das weder Pflanzenstoff, noch Marmor, noch Kristall, sondern aus allen dreien eine Mischung ist. Die hohe Konstruktivität gotischer Tabernakel oder Hostienbehälter vermählt sich mit vegetabilischer Freiwüchsigkeit, indem feingliedrige Fialen, schlanke Röhren, kristallene Kugeln, Halbmonde und blanke Scheiben mit Blatt- und Blütenformen der Agave oder den Fruchtkolben der Ananas zu einer Einheitsform verschmolzen werden. Vollends ins Überwirkliche wird dieser Brunnen durch sein Kolorit erhoben: ein tiefleuchtendes Krapprot, das die Morgenröte des Zeitalters des Sohnes zu inbrünstigem Überschwang erglühen lässt.

DER BAUM DES LEBENS

Den Seelenkern der ganzen Tafel bildet das Fundament des Lebensbrunnens: eine Scheibe, in deren ausgehöhlter Mitte eine Eule sitzt. Fassen wir dieses Rund zunächst formal ins Auge, so ist festzustellen, dass es genau im Zentrum des Gesamten steht. Der Brunnen bildet die exakte Längsachse der Tafel, auf der auch die emporgehobene Segenshand des Schöpfers haftet. Die Querachse geht mitten durch die Scheibe und das Augenpaar des Eulenvogels. Derart zentral ins Ganze eingenietet muss diese Rundform einen Sinn besitzen, der jedoch keinesfalls im rein Formalen eines Konstruktionspunktes liegt. Denn keine Strebelinien des Bildgefüges im Sinne perspektivischer Verkürzung oder ornamentaler Ausrundung der Landschaftsformen sind auf dies Zentrum ausgerichtet. Ohne kompositorische Funktionsbedeutung auf sich selbst gestellt, erweist es sich als *absoluter Mittelpunkt* des Bildes.

Terminologisch können wir den Sinn der Scheibe schärfer fassen,

wenn wir ihr im genauen Kreuzungspunkt der Achsen – im übertragenen Sinn: der Himmelsrichtungen – erstelltes Rund als 'orbis' definieren. Wie uns ein solcher Orbis auf den Aussenflügeln im Zustand der Befruchtung gegenüberlag, wurde er hier als Symbolum des Paradieses im Zustand seiner Blüte aufgerichtet, wie er zukünftig auf der Mitteltafel im Zustand sommerlicher Reife in Erscheinung tritt.

Dieser lateinische Begriff des 'orbis' ist desto besser angewandt, als er mit der Bedeutung *Kreis* und *Scheibe* nicht nur die Vorstellung des *Erdenrundes*, sondern zugleich den höheren Sinn des *Reiches* und des *Menschengeschlechtes* verbindet: Bedeutungen, die für ein Bild der Einsetzung des Gottesreiches und der Menschenschöpfung doppelt sinnvoll sind. Schliesslich birgt sich in dem Begriffe *orbis* noch ein Nebensinn, der uns den eigentlichen Zielpunkt dieser Scheibe deutlich fassbar macht: den ausgehöhlten Mittelpunkt, aus dem die Augen einer Eule uns entgegenstarren. Bezeichnet 'orbis' doch zugleich die *Augenhöhle* und das *Auge* selbst.

Gelang es uns durch solche Abwandlung des Wortes 'orbis' den inhaltlichen Umkreis dieser Scheibe abzustecken, so spitzt sich jetzt das Interesse auf die noch ungelöste Frage zu, was jene 'Augenhöhle' zu bedeuten habe, die als so aufreizender Blickfang mitten in der Tafel sitzt, dass sie das Auge des Betrachters zwingt, immer erneut zu ihr zurückzustreben. Diese magnetische Anziehungskraft ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, dass jene Linse unsern eigenen Blick gleichsam als *Gegenauge* mit einer bannenden *Pupille* zu erwidern scheint. Kehrt aber unser Blick in dieser Mitte ein, so findet er dort nur ein Loch und eine Leere, worin ein philosophischer Kauz sein Wesen treibt.

Wir stehen also vor dem Paradox, dass unser Maler die Erscheinungswelt in ihrer bunten Fülle zum Betrachten ausgebreitet hat, doch gleichzeitig dem Auge des Betrachters eine Falle stellte, die ihn davon hinweglockt in ein Vakuum, wo ausser jener Eule nichts zu sehen ist. Wir werden, um es gnostisch auszudrücken, aus dem

Pleroma: der von der Gotteskraft durchdrungenen Seinswelt in das Kenoma stofflicher Leere abgezogen und vor den Urgrund eines *Nichts* gestellt. Auf dieses sinnlich völlig ausgeräumte, doch durch die Einwohnung der Eule geheimnisvoll ideenhaltige Nichts will Bosch das Schauen und Besinnen des Betrachters lenken: eine Zwecksetzung, welche mit der von allen Mystikern als Grundvoraussetzung der schauenden Erkenntnis erhobenen Forderung des 'Abtuns aller Vorstellungen, Bilder und Formen' oder des 'Abstreifens von allem, nicht nur fremden, sondern auch dem eigenen Wesen' (um Meister Eckarts Worte zu gebrauchen) aufs genaueste zusammenstimmt. Von hier aus springt uns die genaue Sachbezeichnung jenes Mittelpunkts entgegen. Es handelt sich um einen *Konzentrationspunkt*, wie er bei Meditationsübungen heute noch gebräuchlich ist.

Wenn Bosch den Konzentrationspunkt als *Pupille* fasste, befolgte er ein Konzentrationsrezept, das sich in dem platonisch-apokryphen 'Alkibiades I' findet. Dort leitet Sokrates den Sinn der delphischen Weihe-Inschrift "Gnothi seauton" und den Prozess der Selbsterkenntnis geradewegs aus einer Selbstbeschauung in der Pupille eines Gegenauges oder im Spiegelbild des eigenen Auges ab:

"SOKRATES: Ich will dir sagen, was vermutlich diese Inschrift meint und uns empfehlen will und kann sie durch kein anderes Beispiel erläutern als durch das des Sehens. Gesetzt, sie spräche zu unserm Auge als sei es ein Mensch, so riete sie ihm damit an, auf einen Gegenstand zu blicken, in welchem es sich selbst erkennen kann.

ALKIBIADES: In einem Spiegel also und dergleichen.

SOKRATES: Findet sich nicht aber auch in dem Auge selbst, mit dem wir sehen, etwas ähnliches? Hast du nicht bemerkt, dass wenn jemand einem andern ins Auge blickt, sich ihm sein eigenes Antlitz in dem Augenstern des Gegenübers wie in einem Spiegel zeigt, weshalb wir auch den Augenstern 'Pupille', das heisst Püppchen nennen, weil es gleichsam ein Bildchen des in sie Hin-

einblickenden wiedergibt? Wenn also ein Auge ein anderes anschaut und in dessen Edelstes hineinblickt, kraft dessen dieses Auge eigentlich erst sieht, so kann es dann in ihm sich selbst erblicken?
ALKIBIADES: Ganz recht.
SOKRATES: Wenn nun aber die Seele sich selbst erkennen will, muss sie dann nicht auch in die Seele blicken und zwar dorthin, wo deren Edelstes: Vernunft und Weisheit seine Stätte hat? Dem Göttlichen gleicht dieser Teil der Seele. Wer also dorthin seine Blicke richtet, und alles, was göttlicher Art ist, erkennen lernt: Gott und die Einsicht der Vernunft, dürfte damit zugleich sich selbst zutiefst erkennen."

In diesen Worten hat ein urtümlicher Augenzauber seinen Niederschlag gefunden: Das kleine Spiegelbild des 'Augenpüppchens' wird als das 'Selbst' des Menschen angesehen, als seine Seele, die als Mikrokosmos mit der Sonne, dem Weltauge des Makrokosmos, in strahlungskräftiger Beziehung steht. Das gleiche Brahman wirkt, nach indischer Anschauung, im Innern der Sonne wie in der Pupille: der goldene Purusha als der Herr der kosmischen Gewalten, sein winziger Abglanz in dem Augenstern als Herr der psychischen Gewalten. Der Satz aus dem Chandogya-Upanishad 1, 6-7: "*Der Purusha im Spiegel – über ihn meditiere ich*" – er wirkt noch in der 'Sonnenhaftigkeit des Auges' bei Plotin und Goethe nach – war eine Anweisung für Meditanten, die durch die autosuggestiv stark wirksame Konzentration auf ihr im Spiegel angestarrtes rechtes Auge sich aus dem 'Ich-Selbst' in das 'Welt-Selbst' oder sonnenhafte 'Gott-Selbst' zu versenken strebten.

In solcher pupillären Konzentration hat auch der mittelalterliche Platonismus seine *Spekulation* = *Spiegelschau* tatsächlich ausgeübt. Johannes Scotus Eriugena nennt sie "das Experimentum einer intellectuellen Vision und gnostischen Intuition". Den Victorinern galt sie als Erkenntnisweg "durch scharfes, unverwandtes Hinsehen der Seele". Die *Contemplation* wird noch als magische *Eintempelung* verstanden, wenn L. B. Alberti im ersten der 'Camaldolensischen

Gespräche' sagt, dass sie von jenem Tempel stamme, den die Auguren mit dem Krummstab aus dem Himmel schnitten, um in ihm den Krähenflug, der das Geviert durchkreuzt, zu sichten. Vollends sind *Medi-tation*, *Er-mitte-lung* und Konzentration ganz gleichbedeutend, wenn man die 'Mitte' seelenräumlich als das Innerste des 'Selbst' erfasst, wonach zuletzt auch ein Zentralbegriff der Mystik: *scintilla animae* – das *Seelenfünklein* Meister Eckarts – als Zielpunkte gesammelter Versenkung eines und dasselbe sind.
Dieser Befund ist nach drei Seiten denkbar aufschlussreich: Erstens beweist er, dass die Yoghi-Praxis der Versenkung den Freigeist-Leuten ganz geläufig war, deren Zusammenkünfte offenbar auf das Prinzip gemeinschaftlicher Konzentrationsübungen und ihre esoterischen Erfahrungsinhalte gegründet waren. – Zweitens dokumentiert er, dass auch Meister Bosch mit dieser Disziplin vertraut und auf den ungewöhnlichen Erkenntniswegen hellseherischer Wesensschau bewandert war, was die Besonderheiten seines anschaulichen Denkens in eine ganz neuartige Beleuchtung rückt. – Drittens empfangen wir durch diesen Konzentrationspunkt die authentische Gebrauchsanweisung, wie man die Lehrzeichen der Tafel wahrzunehmen und ihre Sinngehalte zu ergründen hat.
Bei einer Konzentrationsübung geht es zunächst darum, unter vollkommener Ausschaltung der Aussenwelt und jedes irgendwie bestimmten Wollens, sich auf ein anfangs ganz gedankenloses, wort- und begriffsentbundenes Verharren einzuspielen, ein blosses 'Starren', wie im Sprachgebrauch der mittelalterlichen Mystik (Jan van Ruysbroeck) diese vollendet selbst- und weltvergessene Hingegebenheit bezeichnet wird. Nach solcher Ausräumung des Denk- und Sinnenfeldes gilt es, bestimmte ideelle Leitbilder ins Blickfeld der Meditation zu rücken und sich auch diesen gegenüber rein 'anschauend' zu verhalten, wobei das schlechthin Leere des anfänglichen Bewusstseinszustandes alsbald von einer eigentümlichen Aktivität durchdrungen wird. Denn nun beginnt das angeschaute Leitbild sich von selbst zu einem traumhaften Beziehungs-

reichtum zu entfächern, indem der bisher ausgeschaltete Begriffsraum unversehens sich mit der Virulenz eines Magnetfeldes zu laden scheint, auf dem die einem Leitbild zugehörigen Assoziationen ruckartig zusammenschiessen. Ganz ohne eigenes Zutun des Versenkten drängt die ihm vorschwebende Vorstellung der Selbstenträtselung ihres Sinnes zu. Hier setzt das vom herkömmlichen 'Begreifen' grundverschiedene 'Innewerden' und damit die erste Stufe des kontemplativen Zustandes ein, auf der der Meditant sich plötzlich aufleuchtenden Grundwahrheiten gegenübersieht: ein Seelenzustand, den zwei schlicht tiefsinnige Meditationsvorschriften Heinrich Seuses dahin formulieren: "Der Sinne Untergang ist der Wahrheit Aufgang" und "Vermag ein Mensch die Sache nicht begreifen, sei er müssig (das heisst: er halte sich vollkommen still) so begreift ihn die Sache".
Die Brüder, die vor dieser Meditationstafel Erbauung suchten, wurden durch die Versenkung in den Konzentrationspunkt aus ihrer Alltagswelt herausgelöst und in den Bannkreis einer Geisteswelt hineingezogen, die sich für ihr gesammeltes Betrachten Stück um Stück, bei stets erneuter nachdenksamer Rückkehr in den Mittelpunkt, in immer tieferer Bedeutsamkeit erschloss. Auf diese Weise wurden die Betrachter recht eigentlich zu Mitschöpfern und selbsttätigen Sinngebern der Vorstellungen, die ihnen schweigsam feierlich, geheimnisvoll und rätselhaft vor Augen standen. Die starre Fertigkeit der Darstellung wurde dadurch in den lebendigen Fluss des Werdens, der organischen Entfaltung und fortschreitenden Offenbarung überführt, wie es dem evolutionistischen System der Bilderfolge innerlich entspricht.
Die hier geschilderte Verhaltungsweise hat mit Mystagogie und Mystizismus nicht das mindeste zu schaffen. Sie ist vielmehr das Fundament jedes naturgemässen und gesunden Denkens, das Goethe mit den Kernbegriffen 'denkendes Anschauen' – 'anschauende Urteilskraft' – 'exakte sinnliche Phantasie' – 'produktive Einbildungskraft' umrissen hat. Aus solch anschauender Versenkung ist

seine 'Urpflanze' hervorgewachsen, von der sein Aufsatz über 'Das Sehen in subjektiver Hinsicht' ausdrücklich bezeugt, dass er sie bei geschlossenen Augen und gesenktem Haupt, in stetiger Verwandlung sich entfaltend, inmitten seines Sehorganes wahrgenommen habe, als eine, wenn auch nicht in Wirklichkeit bestehende, so doch vollkommen regelmässige Erscheinung, wobei es ihm unmöglich war, auf die in voller Freiheit aus sich selbst hervorquellende Schöpfung willensmässig einzuwirken.
Auch das Gebilde unsres Lebensbrunnens ist solch ein kontemplations-entsprungenes Urgewächs, in dessen halb vegetabilischer, halb mineralischer Entfaltung sich das "Kristallgesetz der Weltgestalten" zu erkennen gibt. Entsprossen aus dem Hohlraum einer Leere, in deren Dunkelheit die Eule haust, wächst diese Pflanze zur Hauptfigur der Darstellung empor, zu dem jetzt rein spiritual begriffenen *Baum des Lebens*, der selbst die biblische Personengruppe nicht allein an Grösse, sondern auch an Bedeutung überragt. Zu solcher Rangerhöhung wurde dieser Lebensbaum durch seinen dreifachen Gehalt berufen: Als ein im ewigen Lebenswasser wurzelndes Gewächs verkörpert er die ruhelose Selbstbefruchtung der Natur, die ihrem unersättlichen Bestreben nach Verjüngung aus unerschöpflich eigenem Überfluss Genüge tut. Zugleich jedoch stellt dieser Lebensbaum als Brunnenstube der vier Paradiesesströme ein Sakramentshaus dar, in welchem sich die Ausgiessung des Pfingstregens der Aussenflügel auf einer höheren Stufe wiederholt. Als Träger des Konzentrationspunktes wird dies Tabernakel schliesslich zu der Zelle, worin für den kontemplativen Brüderkreis die mystische Vereinung mit dem Weltgrund zum Ereignis wurde.
Was aber hat die Eule zu bedeuten? Innerhalb der verschiedenartigen Zusammenhänge, worin sie immer wieder auf den Bildern Boschs erscheint, haben wir zunächst an die Eremiten-Tafeln zu erinnern, auf denen sie in den Ruinenklausen uns als Genossin einsamer Meditation entgegentritt. Da ein Konzentrationspunkt nur den Zwecken geistlicher Versenkung dient, bietet sich der medita-

tive Vogel von vornherein als dessen sinngemässes Zentrum an. Daneben aber ist die Eule ständige Insassin der *Lebensbäume*, die Meister Bosch so vielfach abgewandelt hat. So sitzt sie auf dem Maibaum, der den Mast des 'Narrenschiffes' bildet und schaut als Philosoph dem eitlen Treiben zu. Vom Lebensbaume des 'Verlorenen Sohnes' belfert sie zorngeplustert auf den Lotterkerl herab oder gibt ihrer Weltverachtung drastisch Ausdruck, indem sie von dem Erntebaum des 'Heuwagens' herunterschmitzt. Gerade dieses letzte Beispiel, das die Eule in die Entscheidung zwischen Gut und Böse (den weissen Engel und den blauen Teufel) einbezieht, führt zur Erkenntnis ihrer tieferen Symbolbedeutung.

Mit ihrem Blick die Dunkelheit durchdringend, stellt sie das Wissen ums Verborgene und den Einblick in das Unsichtbare dar. Sie zählt zu den ur-wissenden und -eingeweihten Wesen, die – nach dem Wort der Genesis – "scientes bonum et malum" sind. Das 'summum malum' ist der *Tod*, in dessen mitternächtigen Gefilden ihre Flugbahn kreist. Das 'summum bonum' aber ist die *Weisheit Gottes* und beide wurden von der Eule bereits zu Beginn der Welt erkannt. Sie sah den Tod als dreiköpfigen Ibis sich zu Füssen des jugendlichen Menschenschöpfers krümmen, dessen Äon – nach Joachim von Fiore – in der 'Weisheit' blüht. So liegt der tiefste Sinn der Eule darin, dass ihre Weisheit sich in dem Wissen um den Tod und dessen Überwindung gründet. – Muss es nach alledem nicht als die kultische höchststehende Anberaumung eines Konzentrationspunktes gelten, wenn mitten in dem Fundament des Lebensbrunnens aus der all-gegenwärtigen, all-sehenden und all-belebenden Pupille eines Gottesauges die Eule als das Sinnbild der Sophia uns entgegenschaut?

KAPITEL 5

DIE HÖLLE

DER BAUM DER ERKENNTNIS

Mitten im Höllengrund steht, übergrell belichtet, in seinen Umrissen scharfkantig und zerspellt, ein Ungeheuer (Tafel 7). Auf Füssen, die in grossen Kähnen stecken, erheben sich zwei Schenkel, die als zermorschte Baumstämme gezeichnet sind. Ein Übergangsgelenk, halb Knie, halb Ellenbogen, führt zur Schulter, von der sich uns als Rumpf des Höllgespenstes ein aufgeplatztes Riesenei entgegenwölbt. Durch seine leichenfarbene Schale ist dürres Astwerk beider Beinstrünke hindurchgedrungen. Über die Schulter wendet sich der Kopf zurück. Aus seinem fahlen und trübsinnigen Gesicht schweifen zwei Augen, die uns nicht begegnen, durch die Höllennacht. Als Kopfbedeckung trägt das Ungeheuer eine Scheibe, auf der ein rosaroter Dudelsack von buhlerischen und vermummten Pärchen zeremoniell umwandelt wird. Verkleinert kehrt der gleiche Dudelsack auf einer Fahne wieder, die über dem zersprungenen Ei befestigt ist. Das Innere des Eies ist ein Nobiskrug: eine phantastische Schenke, worin, vom Feuerschein umflackert, an einem kahlen Tisch drei Gäste vor der Kanne sitzen, indes die Höllenwirtin eine neue aus dem Fasse zapft. Ein Mann, der diesen Spuk schon satt bekam, lehnt an dem Rand der Schale und schaut hinunter auf das eisbedeckte Wasser, in dem die Schiffspedale des Gespenstes eingefroren stehen. Als Ganzes wäre dieses seltsame Gewächs am ehesten mit einer *Ente* zu vergleichen, die ihren schwerfällig hintüberhängenden, gedrungenen Rumpf auf ungeschickte, krumme Beine

stützt. So könnte sich in spätgotischer Phantasie die mythologische Nemesis gespiegelt haben: die gans-gestaltige Urweltgöttin, die – nach Eratosthenes (Katasterismos, Kap. 25) – das so verhängnisvolle Weltei ausgetragen hat.
Bis heute blieb das Monstrum unerklärt, das – wie so viele unenträtselte Symbole unsres Malers – nur als Ausgeburt einer dämonomanischen Zwangsvorstellung betrachtet wurde. Es mochte dabei sein Bewenden haben, solange man auch an dem tiefgründigen Sinn des Lebensbrunnens verständnislos vorbeigegangen war. Seitdem wir aber dessen magische Funktion und spiritualistische Bedeutung nachgewiesen haben, wächst der Zentralfigur der Hölle zwangsläufig eine gleichgewichtige Bedeutung zu. Denn beide stehn als Bild und Gegenbild einander gegenüber, wie ihre Umwelten in folgerichtiger Antithetik von einander abgehoben sind.
Ein erster Gegensatz besteht darin, dass sich die Präsentation der Paradiesfiguren in reiner Vordersicht vollzieht, während wir das Phantom von hinten sehen. Dort offene Uransichten göttlicher Vollkommenheit, hier mannigfach verquere Sichten einer von ihrer Kehrseite gezeigten Welt. Dort blühende Entfaltung einer Pflanze, die ihre Wurzeln in der Lebensquelle tränkt, hier brüchige, verfallene und zermorschte Formen, in Eis gefroren und in Nacht versenkt. Dort eine Konzentration auf Gottes Auge, hier wiederum ein Gegenblick, der jedoch, statt uns offen zu erfassen, zur Seite schleicht, als suche er wie das zurückschweifende Auge des Verlorenen Sohnes weit hinter sich den Fährten seines sinnlos preisgegebenen Lebens nachzuspüren.
Zeichnen sich jetzt bereits in grossen Umrissen die Gegenwelten göttlicher Einsetzung und teuflischer Verkehrung ab, so gibt uns die zentrale Vorstellung des 'orbis' eine Möglichkeit, den Lehrgedanken Boschs genauer zu erfassen. Denn auch das Höllenzentrum ist mit einem Orbis ausgestattet: der Weltscheibe, die das Gespenst auf seinem Kopfe trägt. Ihr Wahrzeichen ist jener Dudelsack, um den sich der vermummte Reigen dreht. Als Mittelpunkt solch eines

Narrentreibens gleicht diese Sackpfeife dem "hohlen Darm, mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt. Dass Gott erbarm!" Denn wie das leere Unwesen des Goetheschen 'Philisters' bald von der Furcht, bald von der Hoffnung aufgetrieben wird, erweist sich dieser Dudelsack als eitles Nichts, insofern er sich nur so lange bläht und quinkeliert, als der lebendige Atem seinen Sack erfüllt, jedoch sobald der Atem ausgeht, kümmerlich zusammenfällt. Wir brauchen also Goethes Definition des ohne Geistessteuerung kläglich umhergetriebenen 'Philisters' nur in spätmittelalterliches Deutsch zu übertragen, um zu den '*Narren*' des *Sebastian Brant*, *Geiler von Kaisersberg* und *Thomas Murner* zu gelangen, die allesamt den Dudelsack im Wappen führen. Er stellt im Gegensatz zur Eule, die als Vertreterin der Weisheit in dem vorigen Orbis hauste, den menschheitlichen Inbegriff der Narrheit dar.

Ein Studienblatt des Malers aus der Albertina, auf dem die Sackpfeife durch zwei sinngleiche Lehrzeichen ersetzt erscheint, bestätigt diese unsere Auslegung (Tafel 9). Diesmal steht auf der Weltscheibe ein grosser *Krug*, während wir statt des Dudelsackes auf der Fahne einen *Halbmond* finden. Ist letzterer bei Bosch das stehende Symbol des sublunaren Lebens, in welchem Vollwerden und Schwinden sich die Waage halten, so hat auch jener Krug nichts anderes als das ewige Wechselspiel der Füllung und der Leerung zu bedeuten. Dudelsack, Krug und Halbmond stellen demzufolge bedeutungsgleiche *Vanitas-Symbole* dar.

Gleichzeitig gibt uns diese Albertina-Zeichnung einen Fingerzeig, dass die Gewächsform des Phantoms ein (freilich höchst degenerierter) Ableger des Lebensbaum-Motives sei, das in der Kunst des 15. Jahrhunderts vielfältig behandelt wurde. Die Baumform, die auf dem Gemälde auf die zwei Beinstrünke beschränkt erscheint, ist auf der Zeichnung sehr viel ausgebreiteter entfaltet, indem das linke Bein zu einem Baum erwächst, der, reich verzweigt, als Stütze des gewaltigen Eies dient. Denkt man sich nun sein dürr und kahl gewordenes Astwerk als belaubt, das aufgesprungene und ausgelaufene

Ei als noch geschlossen, dazu von nachgiebigen Zweigen rings umgrünt, die erst nach ihrer Ausdürrung die leergelaufene Eischale durchbohren konnten, so kommt man zu der Vorstellung, dass einst ein mächtiger und saftvoll grüner Baum ein riesiges Ei in seinem Schatten hegte: ein *Weltbaum*, der das *Weltei* in sich birgt. Zu einer derart kosmischen Dimensionierung des Phantoms berechtigt uns das aufschlussreichste Bildmotiv der Albertina-Zeichnung: die Eule, die zu oberst in dem kahlen Astwerk hockt. Als feststehendes Attribut der Lebensbäume unsres Malers stempelt sie auch den Baummenschen zu einem Lebensbaum: dem *Baume der Erkenntnis*, der ganz zerrüttet in der Höllenmitte dem *Baum des Lebens* in der Paradiesesmitte gegenübersteht. Tatsächlich gibt es in der Ikonographie des Lebensbaumes manche Beispielfälle, worin der Bildgedanke negativ gewendet und der 'Baum des Lebens' zu einem 'Baum des Todes' umgewandelt wird. In diesen Todesbäumen fassen wir denn auch die Quelle, woraus der ganze Unterbau des Ungeheuers: seine Baumstämme, die auf Kähnen in dem Wasser schwimmen, abgeleitet ist.

Ein grosser Kupferstich des anonymen Meisters von 1464 und eine Federzeichnung aus dem Erbauungsbuch des Wilhelm Werner Graf von Simmern (Kupferstich-Kabinett Berlin; Tafel 10) zeigt einen Lebensbaum, in dessen Zweigen die Vertreter der drei irdischen Stände sitzen, auf die der Tod mit seinem Bogen zielt. Für unseren Zusammenhang ist einzig ausschlaggebend, dass dieser Lebensbaum nicht in der Erde wurzelt, sondern als Mast in einem Schiffe steht. Es ist das ungewisse Schiff der Zeit, das als vergängliches Vehikel in dem Ozean des ewigen Elementes treibt. So nagen denn am Mastbaum dieses Schiffs zwei Mäuse. Ihr Farbengegensatz von Schwarz und Weiss versinnbildlicht die Abnützung durch Nacht und Tag, die unablässig an dem Mark des Lebens zehren. Sie geben sich demnach als neue Abwandlung der uns bereits vertraut gewordenen Vanitas-Symbole zu erkennen.

Mit der Beweiskraft ihrer übereinstimmenden Bildthematik ver-

bindet diese Buchillustration eine noch aufschlussreichere Ergiebigkeit. Lehrt sie uns doch die Phantasiegewalt des Niederländers erst recht eigentlich erkennen: Der Illustrator klitterte aus landläufigen Lehrzeichen nur eine dürftige Allegorie zusammen. Bosch aber stemmte seinen Baumgiganten zu einem kosmischen Symbol empor, in dem die traditionellen Vorstellungen von Schiff, Baum, Ei und Mensch zu einem Einheitsleib zusammenwachsen, in welchem Riesiges und Zwergenhaftes in einer magischen Proportionalität verschmelzen, und artverschiedene Stofflichkeiten in Amalgationen sich durchdringen, wie sie das Abendland noch nicht gesehen hat. Nur in den kosmogonen Mythen Indiens ist Vergleichbares zu finden. So jener Weltbaum aus dem 'Mahabharata', von dem der seefahrende Markandeya, der ewig-junge Einsiedler berichtet: Zu Ende des vorigen Weltjahrs und zu Beginn des jetzigen findet er nach langer Irrfahrt mitten im Meer den Baum des Gottes Narayana, der – seiner Namensetymologie zufolge – 'in den Wassern seine Stätte hat'. Es ist ein indischer Feigenbaum, auf dessen Zweigen der Allgott als ein kleines Knäblein liegt. Er fordert den Einsiedler dazu auf, in seinem Innern auszuruhen. Dieser steigt durch den Mund des Kindes ein, in dessen Bauche er die ganze Welt mit ihren Reichen und Städten, den heiligen Strömen und dem Meer, Indra und alle Götterscharen, Vertreter der vier Kasten, dazu Löwen, Tiger, Wildschweine, Schlangen und Elefanten – kurz, alles was er in der Welt gesehen, wiederfindet. Hundert Jahre wandert er in dem Bauch umher, ohne zu seinem Ende zu gelangen. Und als er schliesslich, nach Anrufung des Gottes selber, mit der Kraft des Windes aus dessen Munde fährt, sieht er ihn wieder auf dem Zweig des Feigenbaumes sitzen, in gelben Kleidern und mit den Zeichen seiner Gottheit angetan.

Dieser verinwendigte Kosmos, der in dem Bauche eines Götterkindes wie in einem Ei geborgen und von den Ästen eines Baumes, der dem Meer entwächst, getragen ist, stellt in dem Riesenmaasstab indischer Schöpfungssagen das paradiesische Hochbild eines Welt-

baums dar, das Bosch zu einem infernalischen Zerrbild travestierte. Zugleich wirft dieses indische Mythologem auf unser Triptychon als Ganzes aufschlussreiches Licht. Stellt doch der Weltball seiner Aussenflügel, welcher die Himmels-, Erd- und Unterwelt umschliesst, auch einen solchen inwendigen Kosmos dar, der sich bei Öffnung des Altars zu einem so unübersehbaren Gestaltenkreis entfaltet, dass man, gleich jenem Einsiedler der indischen Sage, diesen innerlichen Schöpfungsschooss wohl hundert Jahre lang durchwandern könnte, ohne die Wunder seiner Paradieses-, Erd- und Höllenwelt endgültig auszuschöpfen.

Der Weltbaum ist zermorscht, das Weltei faul geworden und geborsten, das Weltmeer zugefroren und das Schiff der Zeit hängt abgetakelt in dem Eis. Der Dämon, dessen Glieder diese abgestorbenen Elemente bilden, steht als Verkörperung des seelischen Todes in der Höllennacht, denn – scheinbar ohne Aussicht auf ein besseres Los – bleibt ihm nichts als die Rückschau auf das Abgelebte und er verzehrt sich in der Wiederholung des Gewesenen, wie er selbst nur ein Ausbund der Verwesung ist.

Auch in der Schenke seines Bauchs herrscht Aschermittwochsstimmung, in der die trübselige letzte Neige rinnt, wenn auch ein später Gast sich sehr beeilt, noch in den Nobiskrug hineinzukommen, indes sein nackter Kamerad am Fuss der Leiter noch ein Abenteuer mit einer – Motte abzuwickeln hat. Diese chimärische Begegnung zwischen dem verlorenen Menschen und dem mit farbigem Staub geschminkten, zudringlichen Nachtschmetterling führt aus der grellen Höllenschrecknis zu der Schwelle einer herzlähmend düsteren und tiefen Traurigkeit.

Was sind die Eigenschaften jenes 'Bösen Wesens'? Welche besonderen Versündigungen stürzten den Unhold in den seelischen Tod? Auf solche Fragen gibt der Dämon keine Antwort. Bei seinem aufgebrochenen Leib sieht man wohl, wie es innen in ihm aussieht, aber das Wesentliche: die Bezeichnung seiner Sünde bleibt verhehlt. Jedoch auf dieser aussichtslosen Frage nach dem Namen

beruht gerade die Verfänglichkeit, mit der sich dieses Un-geheuer in das Bewusstsein des Beschauers gräbt.
Bosch wusste diesen quälerischen Anreiz tückisch zu verlängern, indem er zwei *Vexier-Symbole*, die eine Lösung zu versprechen scheinen, vorläufig aber eine blosse Äffung sind, zu beiden Seiten des Gespenstes angeordnet hat. Links einen grossen Schlüssel, der uns glauben macht, dass wir ganz dicht vor der Erschliessung stünden, wogegen er sich zunächst nur als Folterinstrument erweist. Rechts eine mächtige Laterne, die wohl soeben aufgesprungen scheint, doch, statt ein Licht auf den erfragten Sinnzusammenhang zu werfen, nur die Gefängniszelle armer Seelen ist.
Dabei führt uns der Maler dringlichst zu Gemüte, es komme angesichts des furchtbaren Gespenstes alles darauf an, von unseren Erkenntnisfähigkeiten richtigen Gebrauch zu machen. Auf Grund des immer wiederkehrenden Evangelistenwortes: "Wer Ohren hat zu hören, der höre!" (Matth. 11, 15. 13, 9. 13, 43; Mark. 4, 9. 4, 23; Luk. 8, 8. 14, 35) stellte er über das Phantom zwei grosse, wächsern gelbe Ohren, die aber nicht mehr zum Gehöre taugen, da sie von einem Messer jäh entzweigeschnitten sind: warnendes Strafzeichen für alle, die da Ohren haben und nicht hören wollen (Ps. 115, 6). Gleichzeitig ist das Ohrenpaar von einem Pfeil durchschossen: ein noch an anderen Stellen des Gemäldes eingesetztes Strafmittel des Rachegotts des Alten Testamentes (5. Mos. 32, 23. Hiob 6, 4. Ps. 38, 3). Dieses zerschnittene und durchpfeilte Ohr soll dem Beschauer zum Bewusstsein bringen, dass nur die Einsicht in die nachfolgende Strafe dem Menschen zur Besonnenheit verhilft: ein Leitsatz, den ein kapitales Schriftwort dahin formuliert: "Das Ohr, das da höret die *Strafe des Lebens*, wird unter den Weisen wohnen" (Spr. 15, 31).
Begnügen wir uns vorderhand mit der Erkenntnis, dass jenes rätselhafte Ungeheuer zweifellos die schwerste "Strafe des Lebens" zu verbüssen hat und schauen wir, bevor wir tiefer dringen, erst das 'Leben' an, das jenen Ausbund der Verworfenheit umbrandet!

Die in der Flammenschrift von Sodom und Gomorrha aufgerissene Weltlandschaft des Hintergrundes zeigt die Natur im Zustand ihres 'Grimmes', wie Jakob Böhme die durch Adams Sündenfall verursachte Verwilderung der Elemente nennt, die aus wohltätigen Gewalten zu zerstörerischen Mächten wurden. Den schwarzen Horizont durchlohen Feuersbrünste. In ihrem flackerigen Schein braut eine weithin überschwemmte und von Kriegshorden durchstürmte Landschaft, worin der ewige Orlog als der Vater aller Dinge herrscht. Am linken Bildrand ragt ein Berg empor, der sich mit zwei gewaltigen Hörnern, gleich einem riesenhaften Teufelsschädel, in die Nacht erhebt. In seinem Innern glüht es wie in einer Esse, und ein vulkanisches Gebrodel wabert um sein Haupt. Dies Erdfeuer brennt jedoch nicht nur aus sich selbst heraus. Die Esse ist vielmehr von Werkleuten bevölkert. Mit Stangen stochern Heizer oder Höllenschmiede in der Feuersglut, stehen auf einer Leiter vor der runden Ofenluke oder sind hoch auf Brückenstegen zu nachbarlichen Kratern unterwegs.

In diesem Feuerberg vereinigen sich zwei Symbole, indem das Wort 'Vulkan' sowohl in seiner geologischen, als auch in seiner mythologischen Bedeutung ausgewertet wird. In der volkstümlichen Didaktik jener Zeit wird der bekannteste Vulkan, der Ätna, als Sinnbild für das selbstzerstörerische Wüten der Natur- und Menschenwelt gebraucht, und seit Sebastian Brant das Distichon aus den Proverbien des Alanus: "Nec quicquam nisi se valet ardens Ethna cremare"* auch für die Illustrationen seines 'Narrenschiffes' verwertet hatte, war dieser Feuerberg zu einem festen Lehrzeichen geworden. Der einsam in sich abgesonderte, auf seinen eigenen Feuerherd beschränkte und tückisch in sich kochende Vulkan – der 'Eigenbrötler' unter den Gebirgen – galt als ein Inbegriff des Neides und des Hasses. Wir denken an den Holzschnitt, den Hans Weiditz,

* Der Ätna, wenn er brennt, ist nicht imstande etwas ausser sich selbst zu verzehren.



18 - Hans Weiditz Holzschnitt 'Der Neid' aus Petrarcas Trostspiegel

der Petrarca-Meister, nach jener Brantschen Anregung geschaffen hat: Auf seiner linken Hälfte sieht man, wie das feuerspeiende Gebirge mit steinzersprengender Gewalt sein Inneres entlädt, während auf der rechten Hälfte als Verkörperung des Neides ein finsteres Riesenweib – "wie Ethna sich verzeert alleyn" – ihr eigenes Herz zu Munde führt, um es in ingrimmiger Selbstzerfleischung zu verschlingen.

Mit dem Vulkan als Sinnbild missgünstiger Tücke verbindet sich der Mythus von Vulkan als Gott der Schmiede. In seiner unterirdischen Esse zwingt er die Feuerkraft in seinen Dienst, mit der er Waffen und Geräte schmiedet, aus denen das gezähmte Element nur allzu schnell seine zerstörerischen Urgewalten zu entbinden trachtet. So wird durch die Gestalten jener Höllenschmiede die selbstzerstörerische Tücke der Natur auch auf die urtümlichen Werke der Zivilisation und Technik übertragen, womit Bosch nahe an die Urgestalt des Archetechnikers und widergöttlichen Empörers: des Prometheus streift, der ihm als eigentlicher Antichrist erscheinen mochte.

Vom *Element des Feuers* geht der Maler zum *Element des Wassers* über, das er im Zustand fesselloser Wildheit, einer grossen Überschwemmung schildert, in der ein Rudel nackter Menschen treibt. Dann aber zeigt er, wie der Mensch durch Brücken-, Schiff- und Mühlenbauten sich zum Beherrscher dieses Urstoffes aufgeworfen hat. Beim Mühlenbau hat Bosch die Konstruktion des Rades in scharfer Silhouette klargestellt, um das Ingenieurgemässe eindringlich hervorzuheben, wie auch der Brückenbogen scharf betont erscheint. Die urtümliche Esse des Vulkan wird dadurch zur modernen Technik fortentwickelt. Doch tragen ihre Werke keinen Segen: Die Mühle brennt. Das Schiff geht unter. Die Brücke dient nur einer wilden Soldateska, um vom einen Ufer auf das andere zu stürmen. Nicht minder fällt der menschliche Versuch, das *Element der Luft* zu meistern: die Windmühle, dem Untergang anheim. Ihr Wahrzeichen, das Flügelrad, brennt lichterloh.

Das *Element der Erde* hat der Maler zu einer grossen Festung ausge-

baut, indem er Wehrtürme und Mauern, Burgen und Basteien in schwarzen Silhouetten aneinander fügte. Dadurch bezichtigt er den Menschen, dass er sich von der Allgemeinsamkeit der Erde losgesagt und aus dem Frieden der Natur hinter den Wall des Argwohnes zurückgezogen habe. Die Burg betrachtet Bosch als Sinnbild der feindseligen Verschanzung, des Machtwillens und der Gewaltsamkeit. Diese der Gott-Natur entwöhnte Menschheit ist dem Krieg verfallen, der denn auch seine stürmenden Legionen, angeführt von einem Hauptmann, der auf einem Feuersalamander reitet, mit Fahnen, Lanzen und Signalhörnern marschieren lässt.
Nicht minder steht das bürgerliche Leben unter dem Zeichen der Gewaltsamkeit: dem Kampfe zwischen dem Verbrechen und der Ordnungsmacht, der links am Bildrand auf dem Hochgericht des Galgens und des Scheiterhaufens ausgetragen wird. Bei dieser Henkerszene ist besonders zu beachten, dass die zum Tod Verurteilten in schlichter Nacktheit, jedoch die Schergen und Vollstrecker als bösliche Karikaturen dargestellt erscheinen. Diese Herabwertung entspricht wortwörtlich dem neunten Widerrufsartikel unsres Kamerijker Protokolls, wonach "reprehendentes peccatores vel eos judicantes plus peccant quam reprehensi aut judicati".*
Innerhalb des 'steinharten Rechtsgefühls des Mittelalters' stellt diese freigeistige Anzweiflung des ehernen Gerechtigkeitsbegriffs ein Novum dar. Denn nach der Analyse J. Huizingas war das Mittelalter noch nicht von den Bedenklichkeiten angewandelt, die in neuerer Zeit die Vorstellung der Fehlbarkeit des Richters, das Bewusstsein, dass die Gesellschaft eine Mitschuld am Verbrechen trägt, und die Erwägung, ob man den Rechtsbrecher nicht bessern, statt bestrafen solle, wachgerufen haben. Das Mittelalter kannte nur die peinliche Vollstreckung, die es mit grimmiger Genugtuung begrüsste. Dieser gnadlose Strafvollzug ist freilich oft genug durch gleich bedingungslose Akte der Barmherzigkeit durchbrochen

* Die die Sünder schelten und sie richten sündigen mehr als die Gescholtenen und Gerichteten.

worden, wonach der Rechtsbrecher, ganz unabhängig von der Schuldfrage, Vergebung fand.

In dieses Schema der zwei mittelalterlichen Rechts-Extreme ist der Ausnahmefall des Freien Geistes als eine sozialgeschichtlich hochbedeutsame Erscheinung nachzutragen, da er die herkömmlichen Rechtsbegriffe grundsätzlich in Frage stellt. Wie in der Weltlandschaft des Hintergrundes schon eine radikale Skepsis an der Zivilisation erkennbar war, als deren Ausgeburt der Krieg gebrandmarkt wurde, wird in der Szene unterm Hochgericht der Staat in einer seiner obersten Gewalten: der Gerichtsbarkeit zur Rechenschaft gezogen und nach den Maasstäben der Utopie des Urstands selbst gerichtet. Wir stossen hier auf einen urchristlichen Anarchismus, dem das Ideal "einer Verbindung der Menschen untereinander, die nicht durch eine Rechtsordnung zusammengehalten wird, sondern in welcher die Liebe regiert" (Adolf Harnack, Wesen des Christentums) vor Augen schwebt, wie er zu jener Zeit in gleicher Schärfe nur in der Streitschrift des Agrippa 'Von der Eitelkeit und Unsicherheit der Wissenschaften' im 91. Kapitel (De jure et legibus oder vom Rechte und Gesetzen) wiederkehrt. Die beiden Manifestationen stimmen zudem darin überein, dass sie die Rechtssatzung durch Adam und den Sündenfall verursacht sehen:

"Sehet ihr nun, wie die Wissenschaft des Rechtes sich einer Botmässigkeit über die andern alle anmaasse, und wie sie in die andern alle tyrannisieret und gleichsam als eine Tochter der Götter einen Vorzug vor allen Disziplinen prätendieret... sie hat ihren Anfang genommen von dem ersten Verbrechen unsres ersten Vaters, welcher die Ursache alles unsres Übels ist.

Daher ist erstlich das Gesetz der verderbten Natur kommen, welches sie das Jus naturale oder das natürliche Recht nennen, dessen treffliche Sätze und Reguln diese sind: Vim vi repellere licet, Gewalt mag man mit Gewalt vertreiben. Frangenti fidem fides frangatur eidem, dem, der nicht Glauben hält, ist wieder kein Glauben zu halten. Fallere fallentem non est fraus; den Betrüger zu betrügen ist kein

Betrug... Volenti non fit injuria, Eigenwille bricht Landrecht... Si te vel me confundi opporteat, potius eligam te confundi quam me, wann ja einer unter uns muss zu Schanden werden, ich oder du, so ist es besser, du als ich. Und dergleichen noch viel mehr, welche hernach unter die Gesetze sind gerechnet worden."

Dieses verderbliche Naturrecht ist das unsichtbare Schwungrad, das den Welthorizont bei Bosch durchschüttert und durchknirscht. In ihrer rot durchglühten Finsternis gleicht diese Landschaft einem Zechenbrand und ihre unheimliche Wirkung beruht auf dem Kontrast der schwarz erstarrten Bauten zu dem aufregenden Flammenspiel. Dazu tritt wirkungssteigernd jene tolle Hast, mit der sich die wie von der Furie des Krieges aufgepeitschten Heere vorwärtsdrängen, wozu sich als Kontrastbewegung die Panik der im Wasser Treibenden oder ans Ufer Flüchtenden gesellt. Die amokläuferische Wut und panische Betäubung dieser Menschenmassen versetzt die Weltlandschaft in die Verzweiflungsstimmung des hereinbrechenden Weltgerichts.

Urstoffe der Natur und böse Urtriebe des Menschen bekämpfen sich auf dieser Weltbühne des Horizontes, auf der die Hybris menschlichen Erfindungsgeistes, Machtwillens und Eigennutzes nicht nur die Schöpfung vergewaltigt, sondern zugleich auch das Zusammenleben zwischen Mensch und Mensch zerstört. Aus dieser Grundsituation der durch den Sündenfall heraufbeschworenen Weltzerrüttung schreitet der Maler in die Gegenwart, deren Gesellschaftsordnung er der nämlichen Zersetzung preisgegeben zeigt. Bosch ist dabei noch nicht so weit gegangen, wie er auf seinem späteren 'Heuwagen' zu gehen wagte, auf dessen Mitteltafel er die höchsten Würdenträger: Papst und Kaiser samt ihrer Klerisei und Fürstenschaft im Zug der Erntefuhr zur Hölle treibt. Zur Brandmarkung der weltlichen und geistlichen Gewalt hielt er sich vielmehr, wie die landläufige Zeitsatire, nur an die *Ritter* und die *Mönche*. Doch wenn er diese beiden Stände zu Zerrbildern blutrünstigen Strauchrittertums oder scheinheiliger Bekehrungs-

sucht entwürdigt, geht er mit solcher aggressiven Schärfe vor, dass sie die Vordermänner glatt durchschlägt und deren unsichtbare Hintermänner und das Obrigkeitssystem als solches trifft. In diesen Fehdebildern gegen Ritterschaft und Möncherei empört sich die freigeistige Unbotmässigkeit mit einem hasserfüllten 'in tyrannos'.

DIE RITTERHÖLLE

Das adamitische Prinzip, das in der sozialen Grundanschauung des gleichen Lebensrechtes aller Adamskinder wurzelt, und das aristokratische Prinzip, das auf dem Vorrecht einer höheren Geburt beruht, sind schlechthin unvereinbar. Wie schon das Sprichwort die gleichmacherische Frage stellt: "Als Adam hackt und Eva spann, wo war da der Edelmann?", wird auch auf unserm Bild das Privileg des Adels aufgekündigt und dieser selbst als eine zu Gewaltsamkeit und Mord gelaunte Menschenart verschrieen. So maasslos hetzerisch das Zerrbild ist, muss es in seinen Einzelheiten nachgezeichnet werden, da es sozialgeschichtlich als das früheste Beispiel eines zum '*Tyrannenmord*' *aufrufenden Tendenzwerkes* zu gelten hat. So zeigt die Szene, die zur Rechten des Phantoms inmitten eines Tellers 'auf des Messers Schneide' spielt, einen quer über seine Fahne hingestreckten Ritter. In seiner Linken schwingt er einen Hostienkelch, dessen Oblate auf den Boden fällt. Der Ritter hat sich also an dem Allerheiligsten vergriffen. Er frevelte am 'Leib des Herrn'. Doch seine Sünde ist nicht Kirchenraub, sondern ein anderes Verbrechen. Die Hostie wird von Bosch als 'Gottes Ebenbild' verstanden, als die Stellvertretung Gottes, und über dieses tertium comparationis kommt er dazu, das ritterliche Waffenhandwerk als mörderische Sünde an dem andern Gottesebenbild: dem Menschen, zu verlästern, wozu ihm Gen. 9, 6 eine echt adamitische Begründung bot: "Wer Menschenblut vergeusst, des Blut soll auch durch Menschen vergossen werden, denn Gott hat den Menschen zu seinem Bilde gemacht."

Sechs Basilisken stürmen in konzentrischer Attacke auf den Ritter ein, vor denen er mit seiner rechten Hand, wie schutzsuchend, in seinen Wimpel greift, als ob ihm solch ein Standesreservat in seiner Höllennot noch helfen könnte! Im Gegenteil, gerade diese Fahne, das heisst: das angemaasste Standesvorrecht einer hochmütigen Absonderung aus der Gemeinschaft, liefert ihn erst recht eigentlich der Hölle aus, trägt doch ihr Wimpel ein grundböses Wappentier: die Kröte. Nach biblischer und volkstümlicher Überlieferung galt die Kröte als Ausgeburt des Höllenpfuhles, wie denn in ihrer Missgestalt der Teufel selbst aus vielen Hexenprotokollen aufzutauchen pflegt.

Dem auf der Liebe als dem schöpferischen und mehrenden Prinzip beruhenden Gemeinschaftsethos der Freigeist-Bewegung musste das Rittertum, da auf den Kampf gegründet, als ein zerstörendes und zehrendes Prinzip erscheinen. Bosch hat daher den ritterlichen 'Stammbaum' als entlaubt, das heisst: im Sinne schöpferischer Lebensfülle als unfruchtbar und lebensfeindlich dargestellt. Als einzige Frucht hat er in seinen dürren Ästen eine Armbrust aufgehängt, also ein Mordgewehr, in dessen Zeichen sich der 'Lebensbaum' zu einem Marterpfahl für seinen eigenen Spross und Abkömmling verwandelt.

Den Helm tief ins Gesicht gestülpt, sonst aber nackt wie jeder Adamssohn, steht ein wehrloser Junker an den Baum gebunden, dem ein phantastisch aufgeschirrter Höllenritter ein mächtiges Schwert durchs Eingeweide bohrt. Er stösst dabei genau durch seinen Nabel, so dass die Nemesis just mitten durch das Siegel seiner vermeintlich höheren Geburt in seinen Körper dringt. Genau nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, wird ihm die Lebensstrafe zugemessen, indem sein Schwertadel, durchs Schwert geschaffen, auch durchs Schwert vernichtet wird. Bosch war jedoch durch diesen Strafvollzug noch keineswegs befriedigt. Da er die Vorrechte des Adels grundsätzlich verneinte, erschien ihm dieser Schwerttod noch zu ritterlich. Um den Herrn Ritter endgültig zu deklassieren,

hat er ihm noch ein zweites, schimpflicheres Sterben zugedacht: Er lehnte eine Leiter an den Baum, auf die ein Scherge mit der unverhohlenen Absicht steigt, den Rittersmann wie jeden andern Strauchdieb oder Mörder aufzuknüpfen.
In diesem aufhetzenden Bildmotiv werden Verbindungsfäden zwischen Hussitentum und Freiem Geist bemerkbar, die wir in einer künftigen Zergliederung des 'Heuwagens' erörtern werden. Für heute stellen wir ihm nur ein gleichartiges, etwas späteres Dokument des Adelshasses gegenüber, das mit dem Symbolismus unsres Malers desto verblüffender zusammenstimmt, als es die demokratische Tendenz schliesslich ins Kosmische erweitert und sie durch alle Stufen des Naturreiches hindurch verfolgt. Dies zweite Frühzeugnis tyrannenmörderischer Propaganda stammt aus dem 80. Kapitel (De nobilitate oder von dem Adelstand) der schon genannten Streitschrift Agrippas von Nettesheim:
"Es würde hier zu lang werden, aller Reiche Anfang zu erzählen und alle Historien durchzugehen. Ich habe diese Sache in einem besonderen Buche weitläufig beschrieben..., daselbst habe ich gewiesen, dass kein Reich nicht gewesen, noch auch anjetzo ist, welches nicht durch Totschlag, durch Verräterei und Treulosigkeit, durch Grausamkeit, durch Metzeleien und Mordtaten und andere schreckliche Laster, ich meine adelige Künste, seinen Anfang genommen. Wenn wir so die Köpfe dieser Bestie erkannt haben, werden wir leicht ihre andern Gliedmaassen erraten, welche nichts anderes sind als Gewalt, Raub, Totschlag, Jagden und andere der Lust und Üppigkeit gewidmete Exerzitien...
Jetzt aber zweifeln wir nicht, dass der Adelstand nicht sowohl durch Übung und Gewohnheit, als auch von Natur selbst böse sei. Denn unter den Vögeln und vierfüssigen Tieren hat kein Adelstand einen Vorzug, als die den andern Tieren und auch wohl dem Menschen schädlich sind, als da sind die Adler, die Geier, die Falken, die Habichte, die Raben, die Weihen, die Straussvögel, die Harpyä, die Greife und andere dergleichen Monstra. Von solcher Art sind auch

die Löwen, die Tiger, die Wölfe, die Pardertiere, die Bären, die wilden Schweine, die Drachen, die Schlangen, die Kröten.
Aus den Bäumen aber werden keine oder wenige den Göttern konsekrieret oder für edel gehalten, ausser welche ganz unfruchtbar oder dem Menschen keine essbare Frucht geben, als wie die Eiche, die Hageiche, der Lorbeer und der Myrthenbaum. Unter den Steinen wird nicht der Marmel, nicht der Baustein, nicht der Mühlstein, sondern die Edelgesteine, welche doch dem Menschen keinen Nutzen bringen, für die edelsten gehalten. Aber auch unter den Metallen ist das verderbliche Silber und das mehr als das Eisen schädliche Gold allein für wert gehalten, um derenwillen so viel Blut vergossen wird."

DIE MÖNCHSHÖLLE

"Wir Wilden sind doch bessere Christen!" könnte – frei nach Johann Gottfried Seume – über der Mönchssatire unsrer Tafel stehn. Denn es sind *Laienchristen*, die das Klostervolk dadurch beschämen wollen, dass sie, die schlimm Verketzerten, nun ihrerseits ihre Verdächtiger auf Herz und Nieren prüfen. Zum Prüfstein ist das Evangelium bestimmt, zum Richter Christus selbst herbeigerufen worden. Sein Urteil wurde der gewaltigen Rügepredigt gegen die pharisäische Scheinheiligkeit und Heuchelei entnommen, die – nach Matth. 23 oder Luk. 11 – die einheitliche Quelle dieser Höllenszenen bildet.
Das Kloster selbst ist durch ein Glockentürmchen angedeutet, dessen Dach aus einem fahlen Pferdekopfskelett besteht. Christus schilt bei Matth. 23, 27 die selbstgerechten Pharisäer "übertünchte Gräber", ein Vergleich, der bei Luk. 11, 44 erweitert wiederkehrt: "Weh euch, Schriftgelehrte und Pharisäer, ihr Heuchler, dass ihr seid wie die verdeckten Totengräber, darüber die Leute laufen, und kennen sie nicht."
Der Pferdeschädel ist nichts anderes als eine Übersetzung der 'verborgenen Gräber' und stellt ein aufschlussreiches Beispiel der

Illustrationsmethode unsres Malers dar. Die Aufgabe war paradox genug, um seine ganze Findigkeit herauszufordern. Denn "monumenta quae non apparent" werden durch Eigenschaften charakterisiert, die der Verbildlichung vollauf entzogen sind: ihre Unsichtbarkeit und Unbemerkbarkeit, die nur ein Hexenmeister dingfest machen konnte. Dabei ist Bosch streng sinngemäss verfahren, indem er jene Bibelsprüche, soweit als möglich, durchaus wörtlich nahm. "Inwendig voller Totenbeine und allen Unflats" (Matth. 23, 27) stecken die Pharisäer selbst im Grab und decken sich mit trügerischem Rasen zu. Bosch zieht die Rasendecke weg und zerrt ihr Inneres ans Tageslicht: den Totenschädel, den er, um ihn zugleich zum Ausbund "allen Unflats" zu entwerten, keinem Menschenfriedhof, sondern dem Schindanger entnommen hat.

Auch das anfängliche Vexier-Symbol des grossen Schlüssels, der an einer Stange über dem Beinhaus dieses Klosters hängt, wurde dem Evangelium entlehnt, wo bei Matth. 23, 13 und Luk. 11, 52 Christus die heuchlerische Pharisäerschaft bezichtigt, dass sie "den Schlüssel der Erkenntnis" unbefugt an sich gerissen und den berufenen 'Propheten' vorenthalten habe: "Weh euch Schriftgelehrten! denn ihr habt den Schlüssel der Erkenntnis weggenommen. Ihr kommt nicht hinein, und wehret denen, die hinein wollen." Es leuchtet ein, wie tief ein solcher Satz bei den Sophia-Jüngern der Freigeist-Bewegung zünden musste, die sich als eigentliche 'Meister der Erkenntnis' den schriftgelehrten Theologen weitaus überlegen dünkten. Aus solcher Meinung karikierte Bosch am linken Bildrand einen Bettelmönch mit langem Schnatterschnabel, was die Mönchspredigten zu einem nichtigen Geplapper degradieren soll. Vor diesem Schnatterer ein zweiter Mönch, der – den Beichtspiegel in der Hand – auf einem Sünder reitet, will sagen: in fanatischem Bekehrungseifer dessen Seele drangsaliert, während er selber durch ein ellenlanges Horn auf seinem Kopfe als Sohn des Teufels ausgezeichnet ist.

Die gleiche Art von Seelenrettung spielt auch rechts drüben, wo

ein Sendbote des Klosters just den Höllensteg, der von dem Nachen des Phantoms zum Festland führt, dazu benutzt, einen gutwilligen Sünder zu bekehren, indem er ihm so recht die Hölle heizt. Um anzudeuten, dass er den Beichtvater für noch viel schlimmer als das Beichtkind hält, hat Bosch auch diesen Mönch mit einem Satanszeichen ausgestattet. Auf seinem Kopfe schwankt ein Rettungsanker, der jedoch durch den Teufelsschwanz, der sich aus seiner Kutte ringelt, als scheinheiliges Blendwerk ausgewiesen wird. Auch dieses Bildmotiv ist eine wörtliche Illustration der Christusrüge an die Pharisäer. Ihm liegt als Text Matth. 23, 15 zugrund, der uns zugleich belehrt, warum der Maler diesen Mönch als Terminierer aus dem Kloster schickte und 'zwischen Land und Wasser' einquartierte: "Weh euch, Schriftgelehrte und Pharisäer, ihr Heuchler, die ihr Land und Wasser umziehet, dass ihr *einen* Judengenossen machet; und wenn er's worden ist, machet ihr aus ihm ein Kind der Hölle, zwiefältig mehr, denn ihr seid."
Wieder ergibt sich eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen dem Maler und Agrippa, der im 61. Kapitel seiner 'Declamatio' (De Magistratibus Ecclesiae oder von der Kirchenobrigkeit) die gleichen Jesu-Worte seiner Abrechnung mit der Klerisei zugrunde legt: "Die meisten Päpste, so auf den Stuhl Christi erhoben worden, sind solche Leute wie die Schreiber und Pharisäer vor Zeiten gewesen, welche viel sagen, aber nichts tun. Sie werfen die ganze schwere Last auf das Volk, und sie rühren es nicht mit einem Finger an. Sie sind Heuchler und tun nichts als damit sie nur wollen angesehen sein. Sie stellen sich gottesfürchtig, begehren die erste Stelle in Choro, in Schulen und allen Orten. Auf den Gassen wollen sie Rabbi, Meister und Lehrer genennet sein. Sie schliessen den Weg zum Himmel zu, kommen selbsten nicht hinein und wollen denselben darum andern auch verbieten. Sie verzehren der Witwen Häuser, simulieren lange Gebete, sie durchwandern Wüsten und Meere, verführen und stehlen die Knaben, und wann sie so einen Proselyten bekommen, so mehren sie die Zahl der Verdammten,

damit diese verfluchten Höllenbrände auch andere mit in die Hölle hineinreissen möchten. Sie sind falsch und betrüglich, sind nichts als Schlangenbruten, blank gescheuerte Kelche, übertünchte Gräber; von aussen in Mitren, in Hüten, in Kleidung, in Habit und in Kappen stellen sie sich, als wann sie die Gottesfürchtigsten wären und den Heiligen die Füsse abbeissen wollten. Inwendig aber sind sie voller Unflat, Heuchelei und Schalkheit, sie sind Hurer, Gaukler, Tänzer, Hurenwirte, Spieler, Schlemmer und Prasser, Vergifter und Trunkenbolde.."

Bosch hat seine Verlästerung der Mönche als heuchlerische Seelenfänger im Sinnbild der Armsünderglocke äusserst zugespitzt: Ein Teufel zieht mit Hohngelächter an dem Glockenstrang und schindet dadurch eine arme Seele, die als Klöppel in der Glocke schwingt. "Der Teufel als Klosterglöckner" ist eine Bildprägung von sprichworthafter Schlagkraft, um den satirischen Gedanken auszudrücken, dass die Mönchsmission ihre einträglichsten Geschäfte mit dem Teufel treibt und ihn durch die Verängstigung gutgläubiger Gemüter zum Vorspann ihrer selbstsüchtigen Zwecke macht.

DIE FREIGEISTIGE AUFFASSUNG DER HÖLLE

Der Jüngerschaft des Freien Geistes erschien solch eine künstlich angefachte Höllenangst als desto sträflicherer Missbrauch, als sie selbst über die Hölle eine viel humanere, um nicht geradewegs zu sagen: aufgeklärte Meinung hatte. Nichts ist bezeichnender, als dass sich schon der zweite, das heisst: zweit-schwerste Klagepunkt des Kamerijker Protokolls – der erste galt der Selbstvergötzung Cantors zum 'Salvator hominum' – mit seiner ketzerischen Auffassung des Teufels und der Höllenstrafen auseinandersetzt:

(2) "Ingleichen sagte er, dass der Teufel schliesslich erlöst wird, dann aber nicht mehr der Teufel, sondern als hoffärtigster Luzifer der allerdemütigste sein wird, und dass schliesslich alle Menschen erlöst werden."

Auch Bruder Wilhelm hatte gleich als ersten der ihm zur Widerrufung vorgelegten Sätze eine Irrlehre abzuschwören, die sich mit Cantors Ketzerei vollkommen deckt:
"Die erste Vorhaltung, dass alle Christen, Juden, Heiden und selbst der Teufel erlöst und alle zu Gott zurückgeführt werden, und dass *ein* Schafstall und *ein* Hirte und schliesslich eine allgemeine Erlösung sein wird, ferner die Annahme, dass Christus sie alle gerechtfertigt habe und dass es unter allen Völkern Gesegnete in Christo gebe: dies widerrufe ich als irrig, falsch und ketzerisch, denn es verstösst gegen die Schriftworte: Viele sind berufen, wenige aber auserwählt. Viele fallen in Todsünden und diese werden nicht erlöst. Ebenso wenig die Juden und Heiden, gemäss dem Schriftwort: Wer nicht wiedergeboren ist aus der Taufe und dem Heiligen Geist, kommt nicht ins Himmelreich."
Diese Anklagen zielen auf die von der Kirche abgelehnte Lehre von der *Wiederbringung Aller*: die Apokatastasis, die von Origenes, dem geistgewaltigen Neuplatoniker begründet und durch Johannes Scotus Eriugena dem Mittelalter überliefert worden war. Dem griechischen Kirchenvater und dem irischen Denker stellt sich die Heilsgeschichte als universales Drama in drei Akten dar: Im ersten faltet sich die Gottheit in die Schöpfung auseinander. Im zweiten Akt tritt die Entfremdung zwischen Gott und seinen selbständig gewordenen Emanationen ein. Im dritten werden die abtrünnigen Entfaltungen zurückerhoben. Nach einer stufenweisen Läuterung kehrt, was aus Gott hervorgegangen war: die Steine, Pflanzen, Tiere, Menschen und Dämonen, ja schliesslich auch der Teufel in den Urstand heim, wo die Gerechten in vollkommener 'deificatio' mit Gott verschmelzen.
Der kosmische und menschheitliche Universalismus dieser Lehre schliesst jene für den Freien Geist so kennzeichnende *Toleranz* mit ein, welche die Unterscheidung: Christen, Juden, Heiden sub specie aeternitatis überwunden hatte. Vor allem gilt für diesen Kreislauf der zu Gott zurückstrebenden Kreaturen die Hölle nur als zeit-

bedingte Prüfungsstätte, gleich dem Erdenleben, wodurch die Lehre von der 'Wiederbringung Aller' in ihrer Allversöhnlichkeit in strikten Gegensatz zu der dogmatisch festgelegten Ewigkeit der Höllenstrafen tritt, die auch die Kirche Martin Luthers übernahm, deren Augsburger Konfession im 17. Artikel "die Wiedertäufer, so lehren, dass die Teufel und *verdammten* Menschen nicht ewige Pein und Qual haben werden", abgeschüttelt und verketzert hat.
Von hier aus bahnt sich offenkundig eine totale Umwälzung für das Verständnis der Höllenbilder unsres Meisters an. Wie schon das Paradies der Mitteltafel, das man bisher für eine Vorstufe der Hölle statt des Himmels hielt, durch unser Kamerijker Protokoll zu einem Idealbild umgewertet wurde, so tritt jetzt auch die Höllentafel, die allgemein als bildgewordener 'Hexenhammer' gilt, als Zeugnis einer optimistischen Humanität zutage.
Der tatsächliche Sachverhalt wurde schon früh genug erkannt, doch von den selbstgerechten Kunsthistorikern nicht ernst genommen. Hat doch der grosse Spanier Francisco de Quevedo († 1645), der sich in seiner scharf gebeizten Laune wohl darauf verstehen musste, über den 'faizeur de diables' einen Witz geprägt, der zu den seltenen Fällen scharfsinniger Äusserungen über Bosch gehört: Bosch selber sitze mitten in der Hölle. Und warum? Weil er an keinen Teufel glauben wollte.
Die untrügliche Witterung des Spaniers für Ketzereien wird durch den dritten Paragraphen unsres Protokolls bestätigt, wo als besonders schwerwiegende Häresie Ägidius Cantors festgenagelt wird, dass er den Bibelwortlaut der 'Versuchung Christi' (Matth. 4, 5; Luk. 4, 9) angefochten habe: "Ingleichen hat der Teufel den Herrn Jesus nicht auf die Zinne des Tempels getragen."
Ägidius Cantor hat – nach der Erklärung Bruder Wilhelms – diese Luftreise Jesu auf des Teufels Rücken 'spiritualiter', nicht 'corporaliter' verstanden: eine Umdeutung, der für damalige Begriffe eine bahnbrechende Kühnheit innewohnt. Denn jener Glaube an die leibhaftige Fähigkeit des Teufels, einen Menschen durch die Luft

zu tragen, war kirchenrechtlich nur deshalb so fest verwurzelt, weil all der unselige Wahn von Ausfahrten zu Hexentanzplätzen in dieser biblischen Geschichte eine Stütze fand. Solcher grobsinnlichen Mythologie gerade dort zu widersprechen, wo sie im Evangelium kanonisiert erscheint, muss demnach als aufklärerische Freiheitstat gewürdigt werden, der eine desto höhere humanitäre Sendung eignet, als selbst Thomas von Aquino die schauervolle Lehre von den 'succubi' und 'incubi' mitausgebildet hatte.

Der Freie Geist hat die Person des Teufels und den Ort der Hölle 'spiritualiter, non corporaliter', das heisst: als sittliches Prinzip verstanden, was ein Bericht Cäsarius von Heisterbachs mit primitiver Schlagkraft illustriert, wenn er die Freigeister behaupten lässt: "Wer die Erkenntnis Gottes, wie sie selbst besitze, habe das Paradies in seiner eigenen Brust. Wer aber eine Todsünde auf dem Gewissen habe, in dessen Munde sei die Hölle wie ein faul gewordener Zahn."

So werden Paradies und Hölle als allgegenwärtige Wirklichkeit ins Innere jedes Einzelnen verlegt und als lebendige Bewusstseinszustände empfunden, wobei sich jeder Gläubige in den Stromkreis des vom höchsten Licht durch alle Stufen der Natur bis in die tiefste Sündennacht hindurchstrahlenden Logos einbezogen fühlt, wie es denn in Punkt 13 der zu widerrufenden Artikel heisst, "dass Gott in jedem Stein, in den Gliedern des menschlichen Leibes und *in der Hölle* nicht anders als im Sakrament des Altars gegenwärtig sei, weshalb ein Jeder auch schon vor der Kommunion Gott in vollkommener Weise in sich habe".

Als wahre Hölle galt das 'Weitermachen', das Eingefangenbleiben in dem Göpel unsinniger Vorstellungen, lässlicher Gewöhnungen und sündhafter Verstockungen der Lebensführung, wie auch die Höllenstrafen unsres Malers nur in den sturen Wiederholungen bestehen, worin verkehrte Zwecke bis zum Absurden fortgehaspelt werden. Solch infernalischen Automatismus sah der Brüderkreis des Freien Geistes überall gegeben, wo nicht ein grundstürzender Umbruch der Erweckung die toten Werke zu lebendigen ver-

wandelt und den alten Adam zu einem geistberufenen neuen Adam umgeschaffen hat. Von dieser freigeistigen Hölle, die keine Strafen einer Überwelt, sondern im Sinne des fundamentalen Bibelwortes 'Strafen des Lebens' auszuteilen hat, legt Bosch im grossfigurigen Panorama seines Vordergrundes das umfassendste Zeugnis ab. Zwischen das kleinzellige, lockere Vielerlei des Hintergrundes und die grossflächigen, gedrängteren Gruppierungen der unteren Hälfte ist eine Szene eingefügt, in der ein Teufelsschütze und zwei Waghälse auf riesenhaften Schlittschuhen das Eis befahren, indes ihr eingebrochener Vordermann schon jäh versinkt. Sie sind ein Sinnbild der verwegenen Lebenslust, die selbst die zugefrorenen Abgründe des kalten Todes noch zu leichtsinnigem Vergnügen auszunützen sucht. Dann sammelt sich das Durcheinanderschiessen der nach allen Richtungen verzettelten Bewegungen des Mittelgrundes zu der kompakten Einheitsform der 'Musikantenhölle', die dem Volumen der Zentralfigur entspricht, zu der sie auch thematisch in tiefsinniger Beziehung steht.

DIE MUSIKANTENHÖLLE

Zwei Worte des Hesekiel und Jesaias, die höhnischen Voraussagen des Todes der Könige von Tyrus oder Babylon entstammen, sind frühe schon auf Luzifer gedeutet worden. Seitdem verbindet sich mit diesem abtrünnigen Engelsfürsten die Vorstellung hoffärtiger Musik, die – als Gesetz, nach dem er angetreten – seine Geburtsstunde und Höllenfahrt begleitet hat. "Du bist im Lustgarten Gottes, und mit vielerlei Edelsteinen geschmückt. ... Am Tag, da du geschaffen wurdest, mussten da bereitet sein bei dir dein Paukenwerk und Pfeifen". So spottete Hesekiel (28, 13) des stolzen Königsglanzes, wie auch Jesaias (14, 11. 12) der verführenden Musik gedenkt: "Deine Pracht ist herunter in die Hölle gefahren samt dem Klange deiner Harfen ... Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern!"

Im Sinne dieser Bibelworte hat die mittelalterliche Kirche die Musikanten für das Hofgesinde Luzifers erachtet, wofür Berthold von Regensburg, der grosse Prediger des 13. Jahrhunderts, ein beredtes Zeugnis gibt. In seiner geistlichen Betrachtung 'Von den zehn Chören der Engel und der Christenheit' stösst er sie auf die tiefste Staffel seines Gottesstaates. Den letzten Chor der Hierarchie der Engel nimmt Luzifer und sein Gefolge ein, und diesen Widersachern Gottes innerhalb der Engelordnung entspricht auf Erden jener Menschenstand, der "gar von uns abgefallen und abtrünnig worden. Das aber sind" – so predigt Meister Berthold – "die Possenreisser, Geiger und Tambure und wie sie alle heissen mögen, die Gut für Ehre nehmen. So reden sie das Böseste und schelten viele, die vor der Welt und Gott gerechte Leute sind, und loben, die Gott und der Welt zum Schaden leben. Denn ihr ganzes Leben haben sie auf Sünde und Schande gerichtet und (sich geradewegs zum Spielmann wendend): was der Teufel zu reden verschmäht, das redest du, und alles, was der Teufel in dich schütten mag, lässt du aus deinem Munde gehen. Wehe, dass du der Taufe teilhaftig wurdest! Wie hast du Taufe und Christentum verleugnet! Alles, was man dir gibt, das gibt man dir mit Sünde, denn sie müssen Gott Rechenschaft ablegen am Jüngsten Tag, die dir geben. Fort mit dir, wenn du irgendwo hier unter uns bist, denn du bist uns abtrünnig geworden mit Schalkheit und Liederlichkeit und darum sollst du zu deinen Genossen gehen, den abtrünnigen Teufeln!" Solch luziferisches Zwielicht eines Paradiesesglanzes, der in das finsterste Verderben fiel, liegt über den gewaltigen Instrumenten, die Bosch in seine Musikantenhölle stellte. Es handelt sich um Instrumente mittelalterlichen Gottesdienstes: eine Drehleier, welche damals 'Organistrum' hiess, eine Kombination von Handharfe und Knickhalslaute und einen Basspommer, welche in breiten Fronten und energischen Diagonalen zu einem eindrucksvollen Kräfteparallelogramm verklammert sind. Schon ihr Monumentalmaassstab verleiht den Instrumenten eine gehobene Bedeutsamkeit. Aber

noch höher werden sie durch die verliebte Sorgsamkeit geadelt, mit der die schnittigen Umrissformen, die saubere Klaviatur, der griffige Wirbelkasten der Drehleier gesehen und empfunden sind, wie auch nur ein verbriefter Liebhaber und Kenner die Besaitung der schön geschwungenen und charakteristisch schräg gestellten Harfe so subtil bemeistern konnte.
In ihrer technischen Vollkommenheit und ihrer seltsam überklärten, surrealistisch überzeichneten Eindringlichkeit sind diese wundervollen Instrumente nur mit den Gamben und Violen zu vergleichen, womit der gottseligste Instrumentenmacher unter allen Malern: Matthias Grünewald, die Engel seines weihnachtlichen Jubelchores ausgestattet hat. Was aber sollen diese Instrumente in der Hölle, wo neben ihnen eine Pauke knallt, ohrenzerreissende Trompeten gellen und gar noch eine hinterrückse Schwegelpfeife den Diskant zum grossen Bomhart bläst?
In der Zusammenstellung der drei Instrumente steckt der Gedanke einer dreistimmigen Musik. Die Melodieführung liegt beim Diskant der geigenartigen Leier. Die Harfenlaute trägt die Mittellage, während der Basspommer, wie sein von der französischen Bombarde = Donnerröhre herstammender Name schon besagt, den Kontrabass vertritt. Diese Dreistimmigkeit symbolisiert die ursprüngliche Harmonie des Paradieses. Sie ist die musikalische Offenbarung der Dreifaltigkeit. Rein anschaulich wird solche Heiligkeit schon durch die unerschütterliche Majestät bezeugt, in der die als senkrechte Achsen aufgebaute Drehleier und Harfenlaute in den Himmel streben. Doch im Gedanklichen ist ihre Gotteskraft in jener neuplatonischen Musiklehre begründet, mit der Johannes Scotus Eriugena seinen maassgeblichsten Beitrag zu dem Altarwerk geliefert hat.
Dieser frühmittelalterliche Denker, dessen Musikanschauung J. Handschin gründlich untersuchte, hatte aus der Konsonanz, insonderheit dem *Dreiklang*, eine musikalische Theodizee entwickelt und diese mit der Lehre von der 'Wiederbringung Aller', die schliesslich

auch dem Bösen, ja dem Teufel selbst eine Zurückführung zu Gott verheisst, aufs eigenartigste verflochten: Gott ist für ihn der Inbegriff der Harmonie. Auch seine Schöpfung ist, trotz ihrer Dissonanzen, grundharmonisch, da sie auf das Gesetz der Zahl gegründet ist, und es in der Natur der Dissonanzen liegt, durch ihren Gegensatz den Reinklang zu erhöhen und sich in diesen wieder aufzulösen. Der Mensch gilt ihm kraft der ihm innewohnenden Vernunft und seiner Eigenschaft als Mikrokosmos als Würdenträger der vollkommenen Harmonie. Er ist das Ebenbild von Gottes Geist, da er die in der göttlichen Natur causaliter enthaltene Schöpfung in seiner menschlichen Natur effectualiter umschliesst. Hervorgegangen aus der Konsonanz des absoluten Einen, ist er dazu vorherbestimmt, aus der Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit der Welt, die nur in ihren Einzelheiten dissonant erscheint, jedoch – als Ganzes angesehen – harmoniert, dereinst in seinen ursprünglichen Wesengrund zurückzukehren.

Insoweit ist die Lehre des Johannes Scotus neuplatonischer Gemeinbesitz. Eine gedanklich neuartige und für unsre 'Musikantenhölle' aufschlussreiche Wendung nimmt sie erst durch die Eingleichung des *Bösen* in die Harmonie der Welt. Die Sünde ist für ihn die Dissonanz in der Vollkommenheit des Schöpfungsplanes. Da sie nicht aus der gott-erschaffenen Natur des Menschen, sondern aus einem Missbrauch seines freien Willens stammt, besitzt sie für Johannes Scotus keine 'Wirklichkeit', das heisst: sie kann in der moralischen Weltordnung so wenig für sich selbst bestehen, wie die Dissonanz für sich ein musikalisches Gefüge bilden kann. Wie diese bleibt sie an die obwaltende Harmonie gebunden. So stellt die Hölle als der Strafort für den bösen Willen für Scotus die sich einst in Wohlgefallen auflösende Dissonanz zum Gnadenort des Paradieses dar und – wie bei Bosch – vereinigen sich beide Welten im *Dreiklang* hoher, mittlerer und tiefer Töne, wenn Scotus seine Lobpreisung der Grundzahl aller Harmonie mit folgender Betrachtung schliesst: "Was ist es also zu verwundern, wenn ... in

allem, was ist und nicht ist, keine Bosheit und kein Übel zurückbleiben wird, das der allgemeinen Güte Widerstand leistet, und keine Hässlichkeit oder Unförmlichkeit, die der zu ihren Ursachen und zu ihrem Schöpfer zurückkehrenden Schönheit widerstrebt? Daher lasse ich mich nicht irre machen, wenn ich höre, dass aus der Bestrafung des bösen Willens und aus der Belohnung des guten die schönste Harmonie entstehen werde. Denn die Bestrafung ist gut, wenn sie gerecht ist, und die Belohnung, wenn sie mehr Geschenk als Bezahlung von Verdiensten ist, zumal wenn ich sehe, dass tiefe und hohe Töne und die mittleren in ihren Proportionen und Proportionalitäten untereinander eine bestimmte Konsonanz bilden."

Glaubte man in der 'Musikantenhölle' eine Satire auf "die Höllenqual kakophoner Tonschöpfungen" zu erkennen (Carl Justi) und hatte man die feierlichen Instrumente psychoanalytisch dahin diagnostiziert: "Tous ces instruments sont des symboles phalliques" (Charles Tolnay), so bahnt schon dieser erste Hinweis auf Johannes Scotus die Erkenntnis ihrer religiösen Heilsbedeutung an. Wie ernst der Maler diesen Bildgedanken nahm, lässt sich am ehesten an der Einzelheit ermessen, dass er die grosse Harfe auf die Norm von *21 Saiten, also drei diatonischen Oktaven* eingerichtet hat.

Diese fast unglaubwürdige Präzision ist für die Wahrnehmungs- und Denkform unsres Malers höchst bezeichnend. Auf diese, wie es scheinen möchte, bildkünstlerisch ganz nebensächliche Besonderheit verwandte er die umständliche Sorgfalt, mit dem Lineal die 21 Saiten pünktlich auszuziehen, wie er auch sonst den konstruktiven Zuschnitt streng modellgemäss befolgte. Wir stehen hier vor einem Wirklichkeitsbegriff der Nachbildung, der selbst die unabdingbare Naturtreue altniederländischer Malerei noch um ein Wesentliches überbietet. Hans Memling etwa hätte nie daran gedacht, bei seinen Engelsharfen deren Oktaveinteilung festzuhalten. Er liess es bei dem ausreichenden Anschein von Besaitung sein Bewenden haben, die er auf ein pauschales Mindestmaass

beschränkte, wogegen Bosch mit der Exaktheit eines Geigenbauers vorzugehen scheint.

Dabei muss die fachmännische Korrektheit unsres Malers desto mehr erstaunen, als seine Harfenlaute ein frei erfundenes Kombinationserzeugnis ist, das für das Urteil eines Instrumentenmachers nur als ein bau- und spieltechnisches Unding gelten könnte. Was wollte er mit der Paradoxie, in Einzelheiten nach der unbedingten Richtigkeit zu streben, wenn diese in der höheren Ordnung der Gesamtheit wieder aufgehoben wird?
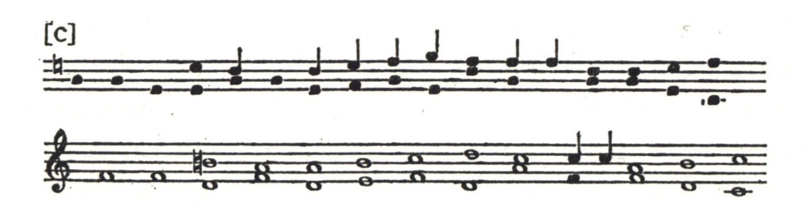
Er wollte eine Überwirklichkeit durch die genaueste Wirklichkeitsverdichtung fassbar machen: die *Idee der Harmonie.* Da diese auf der Zahlennorm beruht, musste die Wiedergabe der Besaitung stimmen, und dies um so mehr, als es sich bei der Harfe um den trinitarisch-kosmischen Zusammenklang von 3×7 Saiten und bei der Laute um die Sechszahl handelt, der eine desto höhere Bedeutung eignet, weil sie sich gleicherart aus den Summanden, wie aus den Faktoren der aus der Eins erwachsenen Grundzahlen ergibt.*

Dem gleichen Zweck dient die befremdliche Verschmelzung der zwei Instrumente. Durch diese will der Maler den Begriff der Harmonie als eine *klangliche Vermählung* fassbar machen, wobei die Harfe als der Mann, die Laute als das Weib sich in beglückendem Zusammenspiel vereinen. Der Bildgedanke, ein Duett erotisch aufzufassen, wirkt freilich so verstiegen, dass er das zeitgebundene Anschauungsvermögen Boschs zu überschreiten scheint. Nichtsdestoweniger ist unsre Deutung vollauthentisch, wird sie uns doch durch einen musikalischen Kommentar des Malers selbst ausdrücklich vorgeschrieben.

Das Notenbuch am Fuss der Harfenlaute (Tafel 3), das bisher – gleich so vielen andern Fingerzeigen Boschs – gar nicht beachtet wurde, enthält höchst merkwürdige Notenzeichen, deren Entzifferung ich dem ersten Kenner mittelalterlicher Notation, Johannes Wolf, verdanke. Das Buch liegt umgekehrt im Bild, so dass die

* $1+2+3=6$; $1 \times 2 \times 3=6$.

Noten nicht auf das Auge des Beschauers, sondern auf die imaginären Instrumentalisten der Harfenlaute ausgerichtet sind: ein Zug, der diesem Bildmotiv eine fast unbelauschbare Vertraulichkeit verleiht. Dringt man jedoch in die verschwiegenen Anspielungen dadurch ein, dass man das Notenbuch herausphotographiert, um es herumzudrehen, so springt sogleich ein *zweistimmiger Satz* hervor, den mein Gewährsmann folgendermaassen liest und transskribiert:



Wenn nach dem Zeugnis dieser zweistimmigen Notenschrift die beiden Klangkörper tatsächlich im Duett zu einem Einheitsleib verschmelzen, so ist dies 'Duo' auf die adamitische Eheeinsetzung zurückzuführen "Et erunt duo in carne una": die höchste Heilsformel für das erotische Mysterium des Freien Geistes, da sie die Rückkehr der geschiedenen Geschlechter in den ursprünglichen Wesensgrund verbürgt.

Erst diese religiöse Weihekraft der Bildidee macht es verständlich, warum Bosch eine so ausserordentliche Sorgfalt auf die Harfenlaute wandte: Als Gleichnisse des ersten Menschenpaars, des Ebenbildes Gottes, mussten die Instrumente mit schlechthin spiegeltreuer Ebenbildlichkeit geschildert werden, da nur 'vollkommen' dargestellte Gegenstände die ihnen einwohnende göttliche Idee oder organische Wesenskraft vermitteln können. Ermisst man, dass der freigeistige Grundbegriff 'perfectio' sich auf die Wiederherstellung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen gründet, so war dem freigeistigen Bildwerk die vollendete Entsprechung des Ur- und Nachbilds zum Gebot gemacht. Boschs überschärfter Realismus wäre demzufolge am bündigsten als *Perfektionismus* zu bezeichnen, einem desto

präziseren Begriff, als er nicht nur den bildnerischen Formcharakter, sondern zugleich den mystisch-spiritualistischen Inhalt seiner Kunst umschreibt.

Die Dreiheit dieser Instrumente, die im Paradies im Dienste Luzifers, des Engelsfürsten, standen, stürzte mit ihrem hoffärtigen Meister in die Höllentiefe, wo sie ein unheimliches Gauklervolk umringt, das gar nicht ahnt, dass ihm mit der Musik das vollwertigste Unterpfand göttlicher Harmonie verliehen, zugleich die Anweisung gegeben sei, wie es selbst dieser Harmonie teilhaftig werden könne.

Als Chormeister fungiert ein Oberkantor, aus dessen aufgerissenem Krötenmaul ein Ambitus von zwei Oktaven – dies war der damalige Umfang einer Singstimme – zu einer unentzifferbaren Notenschrift herunterzüngelt, die auf dem Hintern eines Bösewichtes steht. Entsprechend ist es um den Chor bestellt. Wo dieser sonst in strenger Ordnung, wie ein System von Orgelpfeifen, auf der Bühne steht, rudelt hier ein vielköpfiges Gewirr nach allen Seiten durcheinander: optisches Sinnbild übelster Disharmonie, ganz abgesehen davon, dass drei Teufelsfratzen plärrend und fauchend mit am Werke sind. Diese krakeelenden Musikverächter sind demnach für Bosch nichts anderes als Gotteslästerer und Tempelschänder.

Von diesem rohen Jahrmarkt unterscheiden sich die höher angeordneten Figuren, welche in unverkennbar tragischen Verflechtungen auf die Harfensaiten gekreuzigt, an den Lautenhals gefesselt oder hoch droben an der Leierkurbel mit gauklerischen Übungen beschäftigt sind. Aus ihren Haltungen spricht eine schmerzvolle, sehnsüchtige und ernstliche Bemühung, etwas noch Höheres zu ergreifen, sich frei zu machen oder ein denkbar hohes Kunststück endlich zu vollbringen. Doch gelingt es nicht. Denn diese Menschen spielen nicht die Instrumente, sondern im Gegenteil: es sieht so aus, als ob die Instrumente diese Menschen spielten. Man hat den Eindruck, ein verhängnisvoller Irrtum, eine unselige, nicht wieder gut zu machende Verwechslung sei im Spiel, wodurch die gleiche

Wehmut über diese Szene kommt, die aus den mitleidvollen Worten Mechthilds von Magdeburg ertönt, wenn sie die Musikantenhölle derart schildert: "Der Sänger, der Pfeifer, alle leichten Gaukler, die armen, deren Herz sich an Schein und Schimmer der Erde hing und, eitel, das Eitle pries, weinen hier, weinen mehr Tränen in der Hölle, denn Wasser liegt in dem tiefen Meer."

In diesen höheren Musikanten spricht sich das Verlangen nach einem Wiederaufstieg aus dem Absturz eigentümlich und ergreifend aus. So in dem Harfner, der mit sehnsuchtsvoll emporgestreckten Armen, als ob er in den drei Oktaven die gesamte Welt umspannen wolle, in die Höhe strebt, doch mehr wie ein Laurentius auf dem Rost oder ein sich verzehrender Gefangener, als ein zum Sphärenflug beschwingter Genius wirkt. Ein zweiter müht sich damit ab, auf seinem Rücken ein grosses Ei zu balancieren. Der Gaukler müsste fertig bringen, sich nach und nach aus seiner tief gebückten Stellung aufzurichten und dabei das Ei zunächst auf seinen Nacken, dann auf seinen Kopf zu rollen, bis er es in vollkommenem Freistand auf dem Scheitel trägt. Gelänge es, so wäre er der Hölle ledig und mit einem Sprung im Paradies. Man sieht ihm aber an, dass es ihm schwerlich glückt.

Es handelt sich hier nicht um einen Gauklertrick, sondern um einen Vorgang von profund symbolischer Bedeutung: Nur wer das Ei in stetem Gleichgewicht auf seinem Kopfe tragen kann, besitzt die Meisterschaft des Lebens. Er ist ein Träger der Vollkommenheit. Das Ei umschliesst für Bosch den Sinn der Welt und mit der Welt ins Gleichgewicht zu kommen, auf ihre schöpferische Harmonie sich einzustimmen und sich selbst zu einem Instrument der Gott-Natur zu machen, erschien der Jüngerschaft des Freien Geistes als die Voraussetzung der seelischen Vollendetheit. Erst wenn das Triebleben der Sinnlichkeit der Ordnungswelt des Geistes reinlich eingeglichen und beide in dem Seelenkraftfeld einheitlich verankert sind, wodurch – wie in den Visionen Mechthilds von Magdeburg – der Körper tänzerisch beschwingt, der Geist durch-

sichtig und die Seele tönend wird, kommt jene Einstimmung zustande, deren vollkommene Erfüllung für den irdischen Menschen im Eros und in der Musik gegeben ist.
Die Musikanten hätten wohl die erste Möglichkeit, dies Hochziel zu erreichen, da ihre Tonleiter ja wirklich eine Himmelsleiter ist. Aber für sie wird die Musik zum Selbstzweck, zum Beruf, zum Auftrieb ihrer Eitelkeit und Üppigkeit, von der moralischen Verlotterung des mittelalterlichen Spielmannsvolkes ganz zu schweigen. Bosch hat sein Thema rein spiritual begriffen und, wie so häufig, seinem Bildgedanken einen Doppelsinn zugrund gelegt. In diesem Falle heisst sein Leitwort: *Die Musik der Welt*, wobei er 'Welt' in die lateinischen Begriffe 'saeculum' und 'mundus' auseinander spaltet. Die Musikanten missverstehen und missbrauchen ihre Kunst, indem sie sie zu einer Magd der *Weltlichkeit* erniedern, während die Musiker im Sinne Boschs in ihr die Königsbraut des *Kosmos* ehren. Die Musikanten haben daher nicht das volle Maass, und weil ihnen der letzte Tropfen fehlt, müssen sie in der Hölle schmachten. Von solcher Tragik gibt der dritte jener höheren Musikanten Kunde: Er muss ein Probestück bestehen, bei dem es um das volle Maass des Lebenswassers, will sagen: seines Seelenheiles geht. Während er dieses Elixier in einer bis zum Rand gefüllten Schale, aus der kein Tropfen überfliessen darf, mit seiner ungeschickteren Linken balanciert, muss er gleichzeitig mit der Rechten an der Drehleier die Kurbel drehen. So qualvoll er sich anstrengt, will es nicht gelingen, sieht man doch, wie an einem langen Faden der eine furchtbar schwergewichtige Tropfen eben niederfällt: ein Bildgedanke, der den ganzen Jammer seiner endlosen Bemühung und deren traurige Verlorenheit zusammenfasst.
Worin das volle Maass, an dem kein Tropfen fehlen darf, für die Musik besteht, gibt Bosch auch positiv auf seiner Tafel zu erkennen. Es ist das heilige Gesetz der Zahl, in Sonderheit der *Sechs*, die von Johannes Scotus Eriugena als Inbegriff harmonischer Vollkommenheit gepriesen wurde. Sei doch die Sechszahl "nicht nur deshalb

so vollkommen, weil Gott in ihr alles, was er schaffen wollte, vollendete, sondern weil er deswegen seine Werke schuf, um durch die Vollkommenheit dieser Zahl ein Zeichen der Vollkommenheit seiner Werke zu geben." Nur tiefer 'Kontemplation' erschliesst sich nach den Worten Eriugenas ihr geheimer Sinn. "Denn wer vermöchte auf natürliche Weise die Kraft der Sechszahl, die als Grundlage der gesamten Harmonie erkannt wird, zu ermessen, wer das Verhältnis dieser Zahl zu ihrem Anderthalbfachen, ihrem Vierdrittelfachen und Doppelten, da die Gesamtheit der sichtbaren und unsichtbaren Dinge in ihr wie in einem bestimmten Hauptexempel begründet ist?"

Wenn wir die Instrumente Boschs auf solch kanonische Zahlen hin betrachten, so finden wir dort ebenfalls die Sechs als Kardinalziffer herausgestellt: Die Knickhalslaute hat sechs Saiten, der Bassbomhart sechs Löcher. Die Drehleier setzt, wie ihr Wirbelkasten zu erkennen gibt, gleichfalls sechs Saiten in Bewegung, während ihre Tastatur zugleich die Zahl der zehn Gebote kündet. Sechs Ringe klingeln am Triangulum, die – dem 'Vierdrittelfachen' des Eriugena vergleichbar – sehr augenfällig im Verhältnis des Dreidrittelfachen (2+4) gegliedert sind. Jedoch das vornehmste der Instrumente ist die Harfe, in deren dreimal sieben Saiten die sieben Himmelssphären mit der Trinität zusammenklingen.

Um diese heilige Symbolik aufs anschaulichste zu verkörpern, hat Bosch die Drehleier spiritualisiert, indem er ihr ein Seelenantlitz gab. Aus ihrem Inneren blickt eine Frau, deren Gesicht ein weisses Tuch umrahmt. Es ist der Schleier der Beghinen. Als Anima des hohen Instruments trägt sie in ihrer linken Hand das Trinitätssymbol des Triangels, das sie mit einem Stäbchen zum Erklingen bringt. Was jene Gaukler mit dem Weltei und dem Lebenswasser nicht vollbringen konnten – sie blieben ausserhalb des Instruments – übt diese fromme Seele wie ein Kinderspiel. Im Innern ihres gotthaltigen Instruments geborgen, kann sie den Ausbund der 'Musik der Welt' an ihrem schwachen Zeigefinger tragen und verliert ihn nicht. Wie

das pythagoräische Symbol der Waage als des seelischen Gleichgewichtes ist dieser heilige Triangel in den Höllengrund hineingehängt.
Auch hat das Notenbuch am Fuss der Harfenlaute solch einen Einwohner, der ihm entwächst und sich hinaufstreckt zu der hohen Laute, als hinge all sein Seelenheil von der Berührung ihrer Saiten ab. Aber ein Teufel fasst ihn am Gelenk und unterbindet sein Verlangen, da seine eigene Absicht dahin zielt, diesen instrumentalen Tempel Gottes auszuräuchern. Zu diesem Zweck hat er eine gefleckte Kröte an einen Haselspiess gesteckt und angezündet, die bei solch infernalischer Behandlung einen desto übleren Gestank verbreitet.
Musica sacra oder Afterkunst: so lautet die Alternative dieses Bildgedankens. Dass aber auch im Umbezirk der kirchlichen Musik zur Zeit des Malers bedenkliche Bestrebungen im Gange waren, wird durch die beiden Schlangen angedeutet, die ganz besonders gleisnerisch geringelt um die Harfenlaute schweifen und rasse-echte Enkelinnen der 'Urmuhme Schlange' vom Baume der Erkenntnis sind.
Boschs kirchenmusikalische Zeitsatire richtet sich gegen den im 15. Jahrhundert in den Niederlanden durch Josquin Després und dessen Lehrer Johannes Ockeghem heraufgeführten durchimitierenden a cappella-Stil. Dieser vielstimmige, reich figurierte Chorgesang hat in den Kreisen der 'devotio moderna' eine scharfe Ablehnung erfahren. So hat der Ordinarius der Windesheimer Kongregation jede Verzierung des Gesangs verboten, und der den Windesheimern nahstehende Dionysius von Rijckel, der Karthäuser, hat die 'lascivia animi' dieser 'hoffärtigen' Musik gerügt und die kunstvollen Brechungen der Stimmführung als Sinnbild der zerbrochenen Seelen angesehen. Nicht minder wandte sich Agrippa gegen die niederländische Sakralmusik, wenn er im 17. Kapitel seiner 'Declamatio' (De musica oder von der Musik) diese neutönerischen Kirchenchöre, die oftmals Gassenhauer kunstvoll figu-

rierten, zu einer ähnlichen Karikatur wie Bosch verzerrte: "Heutigen Tages aber ist in den Kirchen der Musik wegen so eine Lizenz und Freiheit, dass auch bei dem Sang der Messe garstige Lieder auf der Orgel geschlagen werden, und also, dass sie das Gebet und heilige Amt nicht in Ehren halten, sondern mit ihren leichtfertigen und ums Geld gekauften Musikanten nicht zur Aufmerkung und Andacht, sondern zur Hurerei, nicht mit Menschenstimmen, sondern bestialischem Geschrei Anlass geben. Wenn sie rechtschaffen singen sollen, so quieken die Knaben den Diskant, andre brüllen den Tenor, andre bellen wider den Takt, andre murren wie ein Ochse den Alt... andre knirschen mit den Zähnen den Bass und machen, dass zwar ein gross Geschrei und Getöne gehört wird, aber von dem Text versteht niemand nichts, also wird zugleich den Ohren und dem menschlichen Nachsinnen ihre natürliche Art benommen."

DIE HÖLLE DER HABSUCHT

Links unter dieser Musikantenhölle steht eine wieder in sich abgeschlossene und in ein Dreieck eingekeilte Gruppe, die sich als *Spielerhölle* zu erkennen gibt. Ihr auffälligstes Requisit ist eine grosse Tafel: die Haustür einer Schenke, die man, um sie als Spieltisch zu verwenden, ausgehoben hat. Sie trägt in ihrer oberen Ecke Kerbzeichen einer angekreideten Verschuldung. Die ganze Szene ist eine Nachprüfung des Schuldkontos, das aus dem Würfel- oder Kartenspiel erwächst.

Als sei ein Donnerschlag hineingefahren, ist die Bank gekippt, und hat in ihrem Sturz den Bankhalter, der vor ihr stand, mitumgerissen, der nun neben den herabgerutschten Karten und dem Weinkrug auf dem Boden liegt. Von einem rattenköpfigen Teufel überfallen und gewürgt, presst er mit der Gebärde eines reuigen Judas die linke Hand an sein Gehirn. Sein Herz durchbohrt ein Schwert. Die Rechte ist von einer Kerze, die in einem Leuchter

steckt, durchstossen. Dies heisst, dass er als Bankrotteur zum Kirchenräuber wurde, der sich um dreissig Silberlinge am Heiltum des Altars vergriffen hat.
Als Personifikation des Glücksspiels, wie auch aller Laster, die sich den Würfeln oder Karten zugesellen, steht die zugleich dem Bacchus wie der Venus dienende Schankkellnerin im Bild, die als Erfüllung ihres Wesens einen grossen Würfel auf dem Kopfe trägt. Sie ist ein Ausbund der 'Verkehrten Welt', die neben ihr in der Gestalt des Hasen mit Hifthorn, Jagdtasche und Jägerspiess vorübertrabt. Er ist nun selber glückhaft auf die Pirsch gegangen und bringt – als sprichwörtlicher 'Rammler' – eine Dirne heim, die er wie eine an den Füssen aufgehängte Häsin mit sich führt.
Die Nachbarschaft von Spiel und Trunk wird ferner durch den entenschnäbeligen Teufel charakterisiert, der ein Tricktrackbrett mit drei Würfeln triumphierend in die Höhe stemmt. Um ihn zugleich zum Saufteufel zu stempeln, gab Bosch ihm einen Spitzbauch, dessen Nabel eine Traube ist. – Spiel und Gewalttat des rachsüchtigen Verlierers ist ein weiteres Thema, das durch ein Messer in dem Rücken des Gewinners angedeutet wird. Ja dass die Leidenschaft des Spiels geradewegs zur Mordtat führe, wird durch den Hingerichteten verbildlicht, der mit der Binde seiner Lebensstrafe, nicht so sehr des Hochgerichts, als seiner eigenen sittlichen Verblendung vor den Augen, das Richtschwert tief im Nacken, in der Hölle sitzt.
Die Spieler ringsumher erfasste bei dem Donnerschlag des *Bankrotts* – dies ist die wörtliche Bedeutung der gestürzten Bank – ein jäher Schrecken, zumal im gleichen Augenblick die Höllenpolizei erscheint, und sie zu Paaren treibt. Zwei Opfer aber sind im Zustand reuiger Zerknirschung abgespiegelt: Der eine schlägt die Hände vors Gesicht, so dass er nur mit *einem* Auge, doch dafür desto tieferem Ausdruck schamvoller Verzweiflung uns entgegenstarrt. Der andere wirft mit einem gottverlassenen "Hilf Himmel!" beide Hände hoch. Der Rest der Spieler ist nur allgemein als herz-

loses Gesindel charakterisiert, hat doch ein Teufel in der Stellvertretung *eines* Herzens all ihre Seelen auf sein Schwert gespiesst.
Das Glücksspiel ist für Bosch ein Inbegriff des Widergöttlichen, weil es den blinden Zufall an die Stelle der geoffenbarten Satzung rückt. Für eine heillose Gewinnsucht opfern die Glücksritter ihr Seelenheil. Um diesen Kerngedanken zu emblematischer Kurzform zu verdichten, hat Bosch dem Spielteufel des Vordergrundes eine Scheibe aufgehalst. In ihrer Mitte ist eine abgehackte Hand, die auf den Würfel schwört, mit einem Messer angenagelt. Zwei Strafbräuche des alten Rechtes: Abhacken der Hand und "das Messer durch die Hand schlagen" (Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer II, 294) sind hier in eins bezogen: hochnotpeinliche Verwarnung vor den Lebensstrafen, die das Glücksspiel nach sich zieht.
Dem Strafgebrauch der abgehackten Hand entspricht die Abhackung des linken Fusses (Grimm II, 292), die in der Nachbarszene abgebildet ist. Dort kniet ein stachelschnäbliger Teufelssalamander, an dessen Ritterhelm, vom Henker sauber präpariert, dies Wahrzeichen des alten Rechtsbrauchs hängt. Es ist der galgenhumoristische Anlauf zu dem schärfsten Vorstoss, den Bosch in seiner klosterfeindlichen Satire unternommen hat. Wird doch durch diese kriminelle Randnotiz der ganze nachfolgende Vorgang der Zuständigkeit des Scharfrichters anheimgegeben.
Der kleine Teufel ist ein Tintenknecht, da er aus seinem Helmvisier ein Schreibzeug präsentiert. Ins Tintenfass zielt eine Feder, die in der Klaue eines Schweines steckt. Im grobianischen Geschmack spätmittelalterlicher Zeitsatire ist dieses Mastschwein als Äbtissin aufgeputzt. Schmunzelnd und augenzwinkernd ist sie im Begriff, einem Bedauernswerten auf den Leib zu rücken. Mag er sich drehn und wenden, wie er will, es wird ihm kaum gelingen, sich ihren Zumutungen zu entwinden. Was aber wird von ihm verlangt?
Der Mann trägt eine Urkunde auf seinem Knie, die sich durch ihre schon vollzogene Unterschrift und Sigillierung als bereits rechtskräftiges Dokument erweist. Nun zwingt ihm die Äbtissin eine

Feder auf, mit der er offenkundig einen Zusatz zu dem Aktenstück verfassen soll: eine nachträgliche Erweiterung zu ihren Gunsten, wonach sich jene Urkunde als Testament erweist. Ja Bosch verrät in seiner mimisch trefflich charakterisierten Szene noch viel mehr: Es ist bereits die dritte Übereignung, die diesem Ärmsten abgelistet wird! Denn der mit schnellem Schritt herankeuchende Rentmeister des Klosters trägt in der linken Hand ein früheres Testament und auf dem Kopf gar einen rot versiegelten Kataster, dessen ansehnliches Format den Umfang der bereits vermachten Liegenschaften ahnen lässt. Als kurialer Säckelmeister wird er durch ein Weihwassernäpfchen blossgestellt, in das jedoch kein frommer Finger, sondern als Sinnbild widerwärtiger Habsucht eine Kröte taucht: die Schatzbewahrerin des volkstümlichen Aberglaubens.
Mit der Satire auf die unersättliche Erbschleicherei der Klöster verbindet Bosch einen noch dreisteren Angriff auf die scheinheilige Virginität der Klosterfrau: Im Gegensatz zu seiner sonstigen Genauigkeit, die Tiere gattungsmässig zu bezeichnen, hat er bei diesem Schwein darauf verzichtet, dessen Geschlechtsmerkmale auch nur anzudeuten. Doch war es nicht etwa dezente Rücksichtnahme, sondern im Gegenteil: boshafteste Ausfälligkeit gewesen, die ihn zu dieser Weglassung veranlasst hat. Dieses quasi abstrakte Schwein, das seine weiblichen Kennmale unterdrückt, versinnbildlicht die Heuchelei einer naturverleugnenden Askese, die für den Jüngerkreis des Freien Geistes mit seinem Ethos schöpferischer Fruchtbarkeit eine gottwidrige Verkehrung war.

SATANAS

Wie die freigeistige Laienpredigt aus dem beherzten Dietsch der Muttersprache ihre eindringlichste Wirkung zog, so hat auch unser Maler seine Zeit- und Weltsatire mit volkswüchsiger Bildkraft formuliert, wobei er aus der Reibung zwischen Welt und Gegenwelt: dem gotthaft kosmischen und satanhaft akosmischen Prinzip,

den Funken eines beizenden Sarkasmus und tiefgründigen Humors zu schlagen wusste.
In nackter Schaustellung zeigt er den zu den höchsten idealischen Erhebungen berufenen Menschen nicht nur in alle Unzulänglichkeiten, Schwächen oder Tücken seiner miteingeborenen Tiernatur verstrickt. Er zeigt vielmehr den Sündenfall in seiner ganzen Tiefe, darin bestehend, dass der gott-erschaffene Mensch aus freiem Willen sich in die Hörigkeit des Widergöttlichen versklavte, ja aus dem schlechthin Bösen seinen Abgott machte. In geller Ironie und schneidendem Sarkasmus deckt er die ganze Blösse des äffisch kreatürlichen, wie auch des luziferisch überspannten Menschen auf und hält in solch entlarvender Tendenz nicht inne, bis unter den hinweggerissenen Lebenslarven der 'Horror des Absurden' ihm entgegenglotzt. Bei diesem faustisch 'grossen Höllenzwang' war der Humor sein einziger Talisman, der ihn – gemäss der quintessenziellen Formulierung Friedrich Nietzsches – vor dem Verrücktwerden bewahrte:

Wer hier nicht lachen kann, soll hier nicht lesen!
Denn, lacht er nicht, packt ihn 'das böse Wesen'.

Für diese unerschrockene Überlegenheit des Lachens legen die nächsten Bildmotive gewiss das eindrucksvollste Zeugnis ab. Denn hier tritt Satanas dem Weltschöpfer als Weltverschlinger gegenüber und die im engsten Ring um ihn versammelte Gefolgschaft wählte der Maler mit der Absicht aus, die Soziallehre der Bruderschaft, die in der Weltlandschaft des Hintergrundes in allgemeinen Umrissen skizziert und in der Musikanten-, Mönchs- und Spielerhölle gesellschaftskritisch aufgespalten war, zu einer metaphysisch letztgültigen Satzung zu vertiefen.
Zunächst erleben wir den Gegensatz der beiden Welten rein koloristisch in dem Widerspiel von Rot und Blau. Während der jugendliche Weltschöpfer des Paradieses auf Antlitz und Gewand

das lichte Krapp der Morgenröte, die Farbe schöpferischer Liebe, trägt, stellt Satanas sich als blitzblauer Götze dar. Blau ist im volkstümlichen Sprachgebrauch Leibfarbe des Betruges, wofür die Redensarten 'Blauer Dunst' – 'das Blaue vom Himmel herunterlügen' – jemandem 'etwas Blaues vormachen' – 'Blaue Enten' – 'Blaue Dokumente' (Zimmersche Chronik III, 99) und jene 'Blaue Schuyte' Zeugnis sind, welch letztere im Niederländischen dem 'Narrenschiff' Sebastian Brants als Sammelstätte aller menschlichen Verkehrtheiten entspricht.

Der mit dem Blau des Erzbetruges aufgeschminkte Höllenfürst setzt sich aus einem riesenhaften Sperberkopf und klapperdürren Menschenleib zusammen. Wie nach ägyptischer Vorstellung der Sperber in dem Totenland des Westens als Leichenfresser seine Stätte hat, verschlingt auch dieser Höllensperber in gierigem Frass die Todesbeute. Starräugig glotzend sperrt er seinen Schnabel und schiebt die Musikanten, die er blind herausgreift, in den Schlund hinein. Aber er wird von dieser Mast nicht satt: sein Stoffwechsel geht so rasant von statten, wie auf dem Riemen über seiner Brust ein Spitzwinkel den andern vorwärtskeilt, um eine schnell laufende Kette anzutreiben. Dieses motorisierte Repetiersystem des Laufbands ist das geistvollste Symbol des nutzlosen Verschleisses und der vollendete Kontrast zur trinitarischen Agraffe, die der Weltschöpfer auf dem Herzen trägt: zwei Ringe, die aus einem Mittelpunkt zu weiteren Radien erwachsen und so ein Sinnbild konzentrierter Kräftesammlung und -entfaltung sind.

Je weniger dem Teufel seine Kost gedeiht, desto versessener will er alles an sich raffen, was je in einer Küche schmort, in einem Keller stapelt. Deshalb hat er sich einen mächtigen Kochkessel aufs Haupt gestülpt und seine Füsse in zwei Weinkrügen vergraben. Trotzdem hockt er in seiner Diarrhöe entsetzlich frierend auf dem Höllenthron, den der erfindungsreiche Geist des Malers zu einem antitrinitarischen Nachtstuhl travestierte.

Er ist ein Dreisitz, wie der Stuhl der Pythia, und diesem auch darin

vergleichbar, dass er unterwärts mit einem Erdnabel verbunden ist. Nur ist der delphische Erdschlund hier zu einer finsteren Kloake umgewandelt, in die der Stuhlgang Satans aus einer widerlichen Blase niederfährt. Oben verschlingt er einen Teufelsbraten, dessen schwarze Seele ihm hinterwärts als Rabenschwarm entfährt. Unten entlädt sich sein rapider Darm, aus dessen chymischer Retorte – scheussliches Widerspiel des aufblühenden Brautpaares der Mitteltafel! – zwei Homunculi zu Grunde tauchen: eine Vorstellung, die auch in den Visionen Mechthilds von Magdeburg begegnet, wo es von dem Teufel heisst: "Den Gierigen frisst er, weil er immer mehr haben wollte. Wenn er ihn dann geschluckt hat, geht er ihm durch seinen Hintern wieder ab ... und zu manchen Stunden will er sich mästen und das Maul wird ihm weit. Dann schluckt er in einem Zuge seines Atems Juden und Heiden und da, in seinem Bauche, haben sie ihren Lohn und begehen eine wunderliche Hochzeit. Weh denn, Seele und Leib! Schweige denn dessen, Mund des Menschen!"

Jene oval geschnittene Kloake ist das Gegenbild des eiförmigen Teiches, aus dem am rechten Rand des 'Garten Eden' die Tierwelt an das Licht gestiegen war. Jetzt trägt sich die rückläufige Bewegung zu: Der Lebensweiher ist zum Todespfuhl, der Ort des Aufstiegs zum Ab-ort des Untergangs geworden, in den der Völler, der sich übergibt, und der Dukatenscheisser ihren sündhaften Lebensüberfluss und -überdruss hinunterschütten. Hier hat Fortuna ausgespielt. Hier ist nichts mehr zu erben. Hier herrscht nur noch die Bestialität der nackten Tötung und des Leichenfrasses, verkörpert in den beiden Panzerhunden, die – gross im Mittelfeld des Vordergrundes – einen Menschenrumpf zerwirken (5. Mos. 32, 24).

An dieser Stelle, wo der Sinn der Welt sich in den abgründigsten Widersinn verkehrt und alles Leben in den schwarzen Sog der absoluten Nichtigkeit hinuntertaumelt, nimmt die Gedankenführung des Gemäldes eine überraschende Wendung: Es werden dem empfindenden Betrachter erschütternde Erinnerungen einge-

flösst, die seinen inneren Blick nach rückwärts steuern, wie solch ein metaphysisch tiefer Blick der Wiederholung in den zurückschauenden Augen des Phantoms schon vorgeahmt und vorgezeichnet war. In dem aus Schmerz und Hohn gemischten Pandämonium tritt eine Pause des Besinnens ein, um durch ganz schlicht verinnerlichte Mittel das Lehrbild von der 'Eitelkeit der Eitelkeiten' desto eindringlicher hervorzukehren.

VANITAS

Ein Mädchen, das im Spiegel neben seinem eigenen Antlitz eine Teufelsfratze sieht, war in der mittelalterlichen Volksdidaktik ein beliebtes Lehrzeichen der Eitelkeit. Als die leibhaftige Superbia war dieses Mädchen nicht nur der Ausbund weiblicher Gefallsucht oder üppiger Weltlichkeit. Vielmehr ist ihre Selbstbespiegelung im religiös universalen Sinne Augustins verstanden worden, für den die Hoffart als das eigentliche Laster Luzifers wie Adams und als Ursache ihrer Gottentfremdung galt. In solch umfassender Bedeutung hat auch Sebastian Brant die Eitelkeit behandelt, die er in seinem 'Narrenschiff' – wie unser Maler – unmittelbar beim Stuhle Satans einquartierte:

> "Und vor uss die schäntlich hochfart
> Die hat an jr natur und art
> Das sie den hôchsten Engel stiess
> Vom hymel ab und ouch nit liess
> Im paradiss den ersten man
> Sie mag noch nit uff erd bestan
> Sie mûss ye suchen jren stûl
> By Lucifer jn hellen pfûl."

Die zugehörige Illustration des 'Narrenschiffes' weiss solcher tieferen Bedeutung nicht gerecht zu werden. Sie bleibt Zeitsatire. Ein



19-Holzschnitt 'Die Hoffahrt' aus dem Narrenschiff des Sebastian Brant

üppig aufgeputztes Mädchen sitzt vor einer Haselhecke, dem Lustrevier der jungen Welt, wo es nicht allzu sittsam zuging, vor dem Spiegel, nicht ahnend, dass sie dabei auf der Bank des Teufels sitzt. Dieser tritt als Leimrutenleger in Aktion. "Er zuckt das Bänklein" unter ihr hinweg. Zwischen dem Teufel und dem Spiegel besteht kein augenfälliger Zusammenhang, da es dem

Zeichner nicht gelungen ist, neben dem Mädchenkopf die Teufelsfratze abzuspiegeln. So geht gerade der Witz, auf den es ankam, in die Brüche.

Schon hier setzt Bosch mit überlegenem Zugriff ein. Er macht die Doppelspiegelung zum Angelpunkt der Szene, wobei er gleichzeitig den Haselstrauch, wie auch den Spiegel zu einem Teufelsspuk dämonisiert. Da nach dem Volksglauben des Mittelalters der Teufel gern in Haselbüschen seine Liebschaft sucht – die Hasel war ein Zauberstrauch, aus dem man Wünschelruten und andere magisch wirkungsstarke Gerten schnitt – hat Bosch das Höllgespenst zu einem zweistämmigen Strunk entstaltet, der seine Ruten in den kennzeichnenden Gabelungen der rindenglatten Hasel von sich spreitet. Auf dieser Staude hat er einen Spiegel derart aufgehängt, dass er das Hinterteil des Teufels überwölbt. Dadurch war zweierlei erzielt: eine verfängliche Unkenntlichmachung des Verführers und eine Qualifikation des Spiegels als hinterrückses Teufelsauge.

Das junge Mädchen fiel auf diesen Trug herein, wobei der Maler ihre Schrecksekunde mit der spürsinnigsten Empfindung aufzufangen weiss: Im gleichen Augenblick, der ihr die Teufelsfratze neben dem eigenen Antlitz abgespiegelt zeigt, erlöschen ihr die Sinne und sie sinkt zurück. Fühlt sie sich doch gleichzeitig von den Salamanderfüssen des unversehens neben ihr emporgetauchten Teufels tödlich kalt umarmt, spürt sie doch plötzlich eine nasse Kröte zwischen ihre Brüste kriechen.

Doch damit nicht genug, hat Bosch das landläufige Bildmotiv so geistvoll der Gesamtheit seines Bildgedankens eingestiftet, dass der Teufelsspiegel durch seinen Zuschliff einen ungeahnten Glanz empfängt: Er ruft Erinnerungen im Betrachter wach und zwingt ihn zu tiefgründiger Wiederholung, indem er das verführte Mädchen nicht nur mit den Zügen einer ursprünglich makellosen Schönheit ausgestattet, sondern auch aufs genaueste der *Eva* seines 'Garten Eden' angeähnelt hat. Nur dass sie dort die Augen schamhaft und hier schamvoll niederschlägt, dass dort ihr Lockenhaar aufs

reinlichste gekräuselt, hier aber feucht geworden, aufgegangen und zerflossen, und ihr Gesicht vom Widerschein erwartungsvoller Frische zum hoffnungslosen Ausdruck der Verzweiflung abgesunken ist. Bosch ging in seiner Folgerichtigkeit sogar noch weiter, indem er seiner zweiten Eva spiegelgetreu die gleiche Haltung wie dem *Adam* gab. Beidesfalls sitzen die Figuren mit eng geschlossenen, gleichsam gefalteten, schmal ansteigenden Beinen auf der Erde, mit ihrem vorderen Arm den Oberkörper stützend, leicht zurückgelehnt. Das tertium comparationis ist in beiden Fällen der moralische Begriff der *Spiegelschau*, indem der gott-gebundene Mensch, wie Adam, sein eigenes Wesen in dem Urbild Gottes zu erkennen trachtet, während der gott-entzweite Mensch nur seine eigene Schönheit in dem Spiegel sucht und so der eitlen Selbstgefälligkeit und Ichsucht frönt, worin für die Freigeist-Moral die schlimmsten Laster wuchern.

In ihrer Eigenschaft als zweite Eva ist dieses Mädchen die Stellvertreterin des ganzen weiblichen Geschlechtes auf dem Höllenbild. Sonst handelt es sich um die reine *Männer-Hölle*: Die Weltlandschaft des Hintergrundes untersteht Vulkan und Mars, also den durchaus männischen Gewerken des Technikers und Militärs. Auch ist die Musikantenhölle ohne Frauen, da diese in den mittelalterlichen Kirchenchören keine Stimme hatten. Die Spielerhölle kennt die Frau nur in Gestalt der Dirne. Diese gewinnsüchtige Marketenderin Fortunas opferte sich der Weltsucht. Ihre Nachbarin, die erblüsterne Hospitantin Gottes, weihte sich der Weltflucht und beide gaben dafür ihre weibliche Bestimmung preis. Steht doch der feilen Unfruchtbarkeit der Dirne in dem Zerrbild Boschs die scheinheilige Unfruchtbarkeit der Nonne gegenüber.

In dieser zwiefachen Sterilisation steckt der Gedanke, dass durch Evas Sündenfall das geistig-sittliche Zusammenwirken zwischen Mann und Weib zerrissen wurde, wonach die beiden Pole schöpferischer Existenz, statt sich in wechselseitiger Förderung zu tragen, fortan in einer unfruchtbaren, lebenzerstörerischen Selbstsucht auf

sich selbst zurückgeworfen bleiben. In dieser lieblosen Entfremdung sehen wir nur *eine* Frau, welche die Liebe in dem frommen Sinn der reinen, allen Bedürftigen dienenden Barmherzigkeit erfüllt. Diese Vertreterin der Caritas ist die Beghine in dem Herz der Leier. Mit blanken Augen schweift sie suchend und rufend durch die Nacht: das einzige Augenpaar des Bildes, das glaubend, liebend, hoffend in die Höhe blickt. Doch wird ihr Triangel in dem Höllenlärm von einem Ohr vernommen?

DIE TAUMELGEISTER

Der Eitelkeit als Teufelsvorspann entspricht als zwangsläufiger Nachtrab die Gewissenspein, der unser Maler hinter dem Thron des Teufels Raum gegeben hat. Dort steht, von der herabwallenden Teufelsschleppe halb verhangen, ein Bett, in dem ein kummervoller Schläfer liegt. Es ist das sprichwörtliche 'Teufels Ruhekissen', das ihm Pein bereitet, schält sich doch ein Reptil mit grellen Kulleraugen aus der Bettdecke heraus, um seine Herzgrube mit einem Albtraum zu belasten. Dahinter geistert eine schlimm-heilige Schwesternschaft. Durch ihre Nonnenschleier, zwiegehörnten Hauben oder hochragenden Halbmond-Mitren gibt sie sich um so mehr als ein obskures Konventikel zu erkennen, als diese Frauen mit einem düster abgehärmten, hohläugigen Fanatismus um sich starren. So pürschen sie sich wie ein Chor von Rachegeistern an das Bett des unsanft Schlafenden heran, von dem die erste schon den Vorhang lüpft. Was haben diese irrlichternden Schwestern zu bedeuten? Wir kennen aus den zeitgenössischen Armenbibeln ihre Hauben als Kopfbedeckungen der Baalspfaffen und Priester Astaroths. Dass Bosch tatsächlich an solch orgiastische Kulte dachte, ist eindeutig aus einer Zeichnung Pieter Bruegels abzulesen, auf der er – unter reichlicher Verwertung Boschscher Bildmotive – in seiner Tugenden- und Laster-Folge die Todsünde der 'Wollust' panoramisierte (Tafel 11). In ihrer Wiedergabe durch den Kupferstecher Pieter

van der Heyden kauert rechts im Eck ein krokodilschnäuziges Ungeheuer, das eine zweihörnige Mitra auf dem Kopfe trägt: der Oberpriester eines orgiastischen Kultes, der den Mysterien des Gottes Attis dient. Hockt doch links neben ihm ein Gallus in ekstatischem Gestrampel, der sich mit einem Messer selbst entmannt, von dem mit seiner Rechten dargebrachten Attis-Opfer ganz zu schweigen. Auch auf der Landzunge vorm Jungbrunnen des Hintergrundes sitzt neben einem nackten Mann ein fetter Pfaffe, der eine grosse Mondsichel als Kopfputz trägt.
Mit diesen baalspfäffischen Attributen will Bruegel nicht etwa Entartungsformen antiker Religiosität verspotten. Vielmehr, wie sich sein ganzer Tugenden- und Laster-Zyklus als durchaus wirklichkeits- und gegenwartserpicht erweist, bekämpft er dadurch abgöttische Kultgemeinden seiner eigenen Zeit. Bosch, der in eigener Person in die Zusammenhänge gnostischer Parteiungen verwickelt war, hatte noch viel begründeteren Anlass, die unzüchtigen Sekten seiner Tage zu verdammen. Denn diese auf dem linken Flügel der Freigeist-Bewegung wildernden Verbände waren zu einem Krebsschaden für deren sittlich lautere Strebungen geworden. Der hohe Heilsweg, den der Freie Geist in der Verschmelzung des seraphisch christlichen und kosmogonen Eros innehielt, wurde durch die okkulten Rituale dieser Winkelsekten zu einer widrigen Geschlechtlichkeit entweiht, was für die Bruderschaft zur Folge hatte, dass man sie mit den Irrgeistern zusammenwarf und gleicher widerwärtiger Kultbegehungen bezichtigte.
So haben wir den heimgesuchten Schläfer als einen Menschen anzusehen, der sich mit solch unreinen Geistern eingelassen und dadurch sein Gewissen rettungslos belastet hat. Einer noch schärferen Abrechnung mit diesen Taumelgeistern gilt das letzte Wort des Malers. Es ist die anrüchigste Szene seiner Tafel, in der das Zerrbild sittlicher Verwilderung bis zu dem Ausdruck infernalischer Obszönität gesteigert wird: Ein aufgezäumtes, blond üppiges Weib, in schamlos praller Schaustellung der schweren

Brust und runden Schenkel, kriecht als kuschende Hündin auf der Erde. Sie wird von einem hageren Unhold zugeritten, der lange Sporen an den Fersen trägt. In seinem flachen, in die Stirn gedrückten Hut, seinem spitzbärtigen und ausgemergelten Gesicht und seiner antreibenden Arm- und Rückenhaltung wirkt dieser düstere Wollüstling wie ein gnadloser Shylock der Geschlechtsbegierde.

Stellt man die landläufigen Fassungen des 'Aristoteles und Phyllis' -Stoffes zum Vergleich, in denen man das gleiche Thema bei vertauschten Rollen in der spätmittelalterlichen Griffelkunst mit Anmut und Humor behandelt findet, so dringt der grausame Sarkasmus Boschs noch drastischer hervor. Hat er doch dieses dutzendfach behandelte Motiv mit neuen Einzelzügen ausgestattet, die – wie die schamlos zielstrebige Teufelslanze, an der ein grosser Schwamm befestigt ist – den abgefeimten Missbrauch, der sich hier ereignet, auf die Spitze treiben. Dahinter sitzt ein Rudel nackter Menschen, die darauf warten, dass sie an die Reihe kommen. Es ist die Fleischbank des zu tiefst geknechteten Geschlechts: Eros im Zustand der Verfallenheit an eine herrschsüchtige Sexualität.

Mit diesem Schandmal teuflischer Verlästerung der Liebe, in deren Hochhaltung und weiser Regelung der Freie Geist den Weg zu gotthafter Vollkommenheit erblickte, geleitet uns der niederländische Vergil nach langer Höllenwanderung zum Ausgangspunkt zurück: zu dem vermorschten Weltbaum, der das ausgeronnene Weltei über dem eis-erstarrten Weltmeer in die Nacht erhebt. Um dieses Zentralsymbol des abgeräumten Lebens durch eine Wiederholung seines Sinnes desto fasslicher zu machen, baute der Maler rechts daneben ein equilibristisches Gefüge auf, um es gleich einem Kartenhaus im gleichen Atem wieder umzustossen:

Zwei Krüge, nach Geschlechtern unterschieden: der schlanke Warzenkrug = das Weib, der stämmige und glatte Krug = der Mann, tragen die auf des Messers Schneide im Gleichgewicht ge-

haltene Scheibe: den Präsentierteller des Lebens, auf dem die Drachenbrut den Ritter überwältigt, der seine Ritterpflichten selbst so schnöd vergass. Dieses auf tönernen Füssen fragwürdig ruhende Gebilde, das nur bei angespanntester Besonnenheit zu balancieren ist, bricht in dem Augenblick zusammen, wo an seinem Fuss die Erzversündigung am Gottesgeist der Liebe zum Ereignis wird. Der Sexus ist des Messers Schneide. Wird er bemeistert, hält der Aufbau stand. Wird er missbraucht, zerfällt das Leben.

Dieser Zerfall wird in der tiefgründigsten Weise in der Figur des Ungeheuers dadurch anschaulich gemacht, dass jene durch den Sündenfall verschuldete Entzweiung der Geschlechter in ihm selbst zum Austrag kommt. Ist diese mythische Gestalt doch als mannweibliches Gebilde zu betrachten, in dem der Baum das maskuline, das Ei das feminine Element vertritt. Die ursprüngliche Harmonie der mann-weiblichen Wesenskräfte ist durch den Kopf zerrüttet worden, der sich in luziferischem Streben nach Erkenntnis aus der organischen Naturgebundenheit gelöst und eigensüchtig verselbständigt hat. Die Rückverknüpfung zwischen Geist und Trieb ist seitdem abgeschnitten, was zum Absterben der vegetativen Kräfte und zur Überzüchtung des Gehirnes führt. Die Lebensstrafe solcher Hybris besteht darin, dass der selbstherrlich losgerungene Geist seinen schon längst zerfallenen Leib in überwachem Qualbewusstsein überdauern muss: eine Welt-Agonie der Intellektualität, wie sie nicht schauerlicher auszumalen wäre, hätte Meister Bosch an dieser Stelle nicht eine letzte 'Wiederholung' in das Bild gefügt.

Er hat in das zurückgewendete Gesicht des Ungeheuers eine Erinnerung gezeichnet, die sich gleich einem Rettungsanker in die Hölle senkt: Das einzige Ohr, das im Tumult der Tiefe den Klang des heiligen Triangels vernimmt, das einzige Auge, das sich vom emporstrebenden Blick der frommen Schwester wenn auch nicht getroffen, so doch von fernher angezogen fühlt, gehört dem Dämon und ein Magnetstrom der all-liebenden Barmherzigkeit flutet im Austausch dieser beiden Blicke durch die Höllennacht. Es

kommt – gemäss der Lehre von der 'Wiederbringung Aller' – einst der Tag, wo jedem Sünder, selbst dem Luzifer, Erlösung wird, und die bisher getrennten Pole des Gottesreiches und der Hölle zusammenrücken in die Mitte einer Ewigkeit, die nur der Liebe und dem Wohlgefallen aller geeinten Gotteskinder lebt.
Machtwille, Habgier und Genussucht hiessen die Provinzen, die Bosch auf seiner Reise durch die Unterwelt durchmessen hat. In umfassender Überschau schliessen sie sich zu einem einheitlichen Reich zusammen, dessen dämonischer Regent die Selbstsucht ist. Nach solchem Umweg erst vermögen wir mit einem letzten Blick auf das Gemälde dem ungeheuerlichen Rumpelstilz in dessen Mitte seinen so lang geheimgehaltenen Namen abzulisten. Er lautet: EGO. Drei Buchstaben, nicht minder und nicht mehr. Doch alle weltzerstörerischen Eigenschaften sind in dem gross geschriebenen ICH enthalten.

KAPITEL 6

DAS TAUSENDJÄHRIGE REICH

Das Zeitalter des Heiligen Geistes ist angebrochen, das 'evangelium aeternum' Fleisch und Blut geworden in unzähligen Erweckten, die schon auf Erden einen paradiesischen Urstand feiern. Der in der Morgenröte schlank emporgestiegene Garten Eden mit dem ersten Menschenpaar entfaltet sich zur Mittagshöhe einer überwältigenden Sonnenkraft, die allen Gegenständen eine satte Fülle und tiefleuchtende Farbigkeit verleiht. In einem tropisch wundersamen Flor ins Riesige gediehener Erdfrüchte und Gewächse flirrt die Buntscheckigkeit gigantischer Vögel, seltsamer Glasgehäuse und botanischer Architekturen, vor deren Farbenschmelz das Inkarnat der menschlichen Gestalten in seiner blütenhaften Helligkeit, durchsichtig und gewichtlos, wie ein Schwarm von weissen Faltern schwebt. Darüber kreist ein triumphales Karussell einheimischer und fremdländischer Tiere, auf denen eine übermütige Mannschaft einen Jungbrunnen umreitet. Dann dehnt sich zwischen braunen Wäldchen dieser Wiesengrund zu einem Wasserspiegel, aus dem – halb Weltkugel, halb glitzernde Phiole – ein Ableger des Lebensbrunnens ragt. Vier Felsgebilde üppigster Monstrosität umfestigen die Gartentiefe, die bis zum fernsten Winkel von den Lustbarkeiten menschlicher Gruppen oder Einzelpaare überquillt, wie auch der Luftraum noch von abenteuerlichen Flugwesen bevölkert ist. Vor diesem überschwänglich reichen Panorama fragen wir zunächst, von wo aus und in welcher Richtung wir die Tafel abzulesen haben. Denn auf den ersten Blick verwirrt uns dieses Vielerlei geruhsam beieinander weilender oder im Übereifer durcheinander rudelnder

Figuren um so mehr, als ihre Tätigkeit dem gleichen Einerlei verwunderlicher Liebeskulte gilt (Tafel 7).

Als eindrucksvolle Mittelachse lagert der Lebensbrunnen in dem Bildgefüge. Seinem senkrechten Schwergewicht entspricht eine horizontale Gliederung der Tafel, in der drei Zonen deutlich unterscheidbar sind: Die erste, dunkelgründige Zone wird von dem sattelförmig eingesenkten Waldsaum abgeschlossen, der dem Triumphzug als Umzäunung dient. Die folgende entfaltet sich in lichtem Wiesengrün und wird nach oben durch die Waagrechte begrenzt, welche das Festland von dem Seespiegel des Lebensbrunnens und dem Geviert der Felsgebilde trennt. Die dritte Zone ist ein Übergang zwischen der Erde und der Himmelshöhe, die von Elementargeistern und Genien durchflogen wird.

Diese Dreistufengliederung ist klar hervorgehoben. Doch scheint ihr jegliche formale Auftriebskraft und zielstrebige Lenkung zu ermangeln, da die Figuration der unteren Tafelhälfte in richtungsloser Willkür durcheinander trubelt, während die Szenerie der oberen Tafelhälfte sich in neutraler Zirkulation verfängt. Wohl ist die Mittelzone streng zentriert durch den ovalen Weiher, um den sich der Triumphzug wie um eine Nabe dreht. Doch diesem Angelpunkt kommt keine richtungweisende Bedeutung zu, da die von ihm ausstrahlende Bewegung sich im Kreis vollzieht, ohne dass das in Vordergrund und Ferne spielende Geschehen in diesen Kreislauf mithineingeschlungen würde. Zudem wird der zentrale Kreislauf noch dadurch verstärkt und ins Monumentale vergewichtigt, dass die vier baum-umhegten Felsenhäupter, zusammen mit dem Waldprofil der vorderen Zone, einen ovalen Landschaftsgürtel bilden, welcher die obere und untere Tafelhälfte wie durch einen Ring zusammenschliesst. Die Signatur des Tausendjährigen Reiches besteht also in dem Gesetz des *Kreislaufs* und der *ewigen Wiederkehr*.

Es sieht demnach so aus, als ob der Mitteltafel die zielbewusste Steuerung und dramatische Spannung ihrer Seitenflügel fehle, womit der Lebensbaum im 'Garten Eden' über dem ersten Men-

schenpaar ersprosste, oder die Schreckensszenen auf der 'Hölle' in zunehmender Verdichtung das Phantom umringten. – Versuchen wir, wenn schon das Mittelstück uns eine Auskunft über seinen Handlungsablauf vorenthält, erst einmal festzustellen, wie es mit seinen Nachbarflügeln sinngemäss zusammenhängt!

ABGRENZUNGEN

Die Anhänger des Freien Geistes pflegten ihr gottesdienstliches Gemeinschaftsleben 'Paradies' zu nennen und dieses Wort als Höchstbegriff der Liebe zu verstehen. Im Sinne solchen Sprachgebrauchs ist auch das Paradies der Mitteltafel aufzufassen. Es handelt sich um eine idealisierte Wirklichkeit, um ein in den Geheimniszustand des Symbols erhobenes 'Heute'. Dieser unmittelbare Gegenwartsbezug bestimmt auch das Gesamtgefüge des Dreitafelwerkes. Statt einer Zeitabfolge, die den 'Garten Eden' als einstmaligen Beginn vom 'Paradies' der Mitteltafel als künftiger Wiederherstellung des Urstandes unterschiede, herrscht die vollkommene Simultanität eines Bewusstseinszustandes, worin der 'Garten Eden' den felsenfesten *Glauben* an die Unverlierbarkeit der menschlichen Gott-Einigkeit vertritt, die 'Hölle' aber das von Gott getrennte und dadurch hinfällig gewordene *Leben* zu bedeuten hat, während das Mittelstück als Synthesis das Vorbild eines gott-versöhnten Lebens und damit einen Ausweg aus der Hölle zeigt.
So geht als Zeichen des ununterbrochenen Fortbestehens der Garten Eden unmittelbar ins Paradies des Mittelbildes über. Es ist der gleiche Wiesenplan, der sich in seinen Wald- und Hügelsäumen in die Haupttafel erstreckt, nur dass sich jetzt die Landschaftsformen als saftvoller und strotzender erweisen, als ob ein unbeschreiblich tiefes reif und reifer Werden sie ergriffen habe. So wölbte sich die flache Weltscheibe des Lebensbaums zum prallen Globus aus. Er bildet gleichsam das Modell für all die ringsum auftauchenden Kugelformen, in denen sich die Erd- und Brombeeren, Kürbisse und

Melonen zu den erstaunlichsten Gewichten runden. Ihre globalen Formen sind ein Ebenbild des Weltballs, der als Zeichen der Erfüllung schon auf den Aussenflügeln des Altarwerks stand, weshalb auch sie als Träger der Erfüllung zu verstehen sind: als reifgewordene Früchte jener Erntezeit, die – nach Matth. 13, 39 – die 'consummatio saeculi' bedeutet, in welcher Gott "den Geist der Weisheit und Offenbarung zu seiner selbst Erkenntnis" seiner Gemeinde geben wird, "welche da ist sein Leib, nämlich die Fülle des, der alles in allen erfüllet" (Eph. 1, 17 und 23).

Zwischen der 'Hölle' und der Mitteltafel bestehen keinerlei formale Übergänge, vielmehr ist die Zäsur so schneidend wie der Gegensatz von Tag und Nacht gesetzt. Jedoch moralisch angesehen ist eine Überleitung dadurch angebahnt, dass in der 'Spielerhölle' Wahrzeichen der Reue, also der Möglichkeit zur Besserung gegeben sind, dass in der 'Musikantenhölle' Probestücke sittlicher Bewährung unternommen werden, und dass im Triangelschlag der Caritas ein Mahnruf der Erweckung durch die Hölle dringt. Es könnte also eine Möglichkeit des Übertrittes aus der Hölle in das Paradies, will sagen: aus der unbekehrten Welt ins wahre Heil bestehen.

Tatsächlich stossen wir am rechten Rand auf sechs Motive, in denen solch ein Übertritt vollzogen scheint: Neben der 'Musikantenhölle' spielt ein Vorgang, der eher einer Höllenstrafe, als einer paradiesischen Belohnung gleicht: Ein mächtiger Eulenvogel plustert sich mit zornigen Augen über einem Pärchen, das – in ein Gerank verstrickt und mit dem Rumpf in eine Knospe eingeschlossen – mit allen Kräften auseinander strebt. Der eine Partner will nach links, der andere nach rechts das Weite suchen, doch da sie keinen Boden finden, strampeln sie sich in fruchtloser Bemühung ab. Der Knospenzustand ihrer Haft bezeugt, dass dieses Paar noch nicht zur Liebe reifte. Die Eule aber, die das Wissen um den Tod vertritt, lässt uns den Grund erraten, der diese jungen Menschen auseinander treibt. Sie weigern sich, dem Tod das Opfer ihrer eigenen Fortpflanzung zu bringen, da ihnen ein dem Untergang verfallenes

Leben sinnlos scheint. Dies aber widerspricht der Weisheit der Natur, weshalb sie durch den Weisheitsvogel einem Präparatorium der Bekehrung unterworfen werden.

Ganz vorne stehen zwei nackte Frauen, deren geschorene Köpfe sie als Nonnen kenntlich machen. Sie sind zwar keine Neulinge der Bruderschaft, da sie nach Ausweis des Blätterschmuckes ihrer Scheitel die Einweihung bereits bestanden haben. Doch scheinen sie sich vor der Lust des Paradieses noch zurückzuhalten. Starrt doch die eine sprachlos und verdutzt auf dessen blaue Wunder, während die andre noch den Flagellationsriemen der Selbstkasteiung um die Schenkel schlingt. Durch derart tote Werke einer fanatischen Askese charakterisiert, könnte sie aus der 'Klosterhölle' stammen. Jetzt aber werden die entlaufenen Klosterschwestern durch einen lockenköpfigen Johannes eines Besseren belehrt und durch ein nubisches Naturkind, das – im Gegensatz zur Klostergeissel – ein dionysisch traubiges Gebinde trägt, auf die Betätigungen wahrer Gottesliebe hingewiesen.

Ein drittes Übergangsmotiv ist die Klausur, in der ein ganzes Rudel schüchtern und furchtsam um sich blickender Novizen hinter dem erdbeerfarbenen Tor gehalten wird. Sie drängen sich in einem höhlenartigen Verlies zusammen, das aus Bruchsteinen aufgemauert, mit Grasnarben belegt und rings von grünendem Gebüsch umkleidet ist. Drei Vorgeschrittene erhielten schon die Zulassung zu einer überm Tor plazierten Aussichtswarte, wo sie im Innern einer glasgeschirmten, also noch vorsorglich umhegenden Erdbeere geborgen, einen ersten Blick in die bevorstehende Herrlichkeit des Paradieses werfen dürfen. Darunter tritt ein bereits losgesprochenes Pärchen seinen Einzug in das neue Leben an. Die Braut schleppt einen Prachtkarpfen einher, ein rogenschweres Unterpfand des Ehesegens. Der Meister, der sie bisher unterwiesen hatte – ein Mann mit hagerem, ältlichem Gesicht und nüchtern ernsten Zügen – erhebt zum letzten Mal den Zeigefinger, als er im Tor von ihnen Abschied nimmt.

Ähnliche Vorbereitungs- oder Unterweisungszellen sind die korallenrote Pyramide, in deren aufspringendem Spalt man ein Gewirre von fünf Beinen sieht, die einem Liebespaar und dessen geistlichem Instruktor zugehören, wie eine solche Liebesunterweisung, diesmal deutlich wahrzunehmen, rechts daneben in einer gläsernen Kalotte vorgenommen wird. Dort führt der Seelsorger ein Paar zusammen: eine gewichtige Beghine, die wenigstens auf den Kostümrest ihres Schleiers nicht verzichtet hat, und deren Bräutigam, der sich zur Stirne greift, weil ihn der Anblick des Triumphzugs maasslos überwältigt. Für die moralische Beurteilung des Freien Geistes sind diese beiden Bildmotive sehr bedeutsam. Beweisen sie doch, dass die Einweihungen in das Geheimnis der 'acclivitas' als reine *Privatissima* und wohl nur Brautpaaren zur Ehevorbereitung übermittelt wurden. Erwähnen wir noch den besonders anmutigen Vorgang, der unter dieser Szene auf dem Rasen spielt, mit dem der Torweg der Klausur verkleidet ist. Dort lagert in der sommerlichen Lässigkeit des dolce far niente ein junges Pärchen auf der Erde. Ein Jüngling, bäuchlings hingestreckt, spricht auf ein Mädchen ein, das – angenehm entspannt – sein blondes Köpfchen in die Linke schmiegt. Was beide miteinander zu verhandeln haben, hat uns der Maler deutlich mitgeteilt: Der Jüngling ist ein bereits Eingeweihter, da er auf seinem Kopf ein Freiungszeichen trägt. Er unterweist also das Mädchen in der Liebe, das aufmerksam, doch mit dem Ausdruck zaudernder Besorgnis in den Augen, seinen Worten lauscht. Ihre schamhaften Widerstände zu beschwören, fasst er das Mädchen an dem Handgelenk und – wie der Weltschöpfer den Puls der neuerschaffenen Eva mit der Linken fühlte, um ihren frischen Blutquell einzusegnen – so greift auch dieser Jüngling mit der linken Hand den Puls der Braut. Die Übertragung dieser Ritualgebärde in das Liebesleben hat wiederum als Akt der 'Aneignungs'-Magie, doch mit dem speziellen Sinn zu gelten, dass dieser Knabe mit dem Pulsschlag die leib-seelische Wahlverwandtschaft, also die sittliche Berechtigung zur Liebe prüft.

Ein heiteres Garten-Johanneum rundet diese Vorbereitungsszenen aus: In einem schattigen Obsthain sitzen junge Leute beiderlei Geschlechts, Orangen pflückend, lauschend und in stiller Unterhaltung beieinander: ein ergreifender Gedanke, wie zu der selben Weltstunde die Neuplatoniker im glücklichen Florenz und in dem nebligen Hyperboräerlande Brüder des gleichen hohen Geistes ihre camaldolensischen Gespräche führten!

Insoweit also dürften wir die 'Hölle' oder in erweiterter Bedeutung: das noch unerweckte, doch für den Heilsgedanken nicht verschlossene Leben als den Ausgangspunkt des Mittelbilds bezeichnen. Nun fragt es sich, ob zwischen der Verherrlichung des Tausendjährigen Reiches und der linken Nachbartafel gleich bedeutsame Verbindungsfäden hin- und widerlaufen.

Wenn man das Bild von rechts nach links durchquert, stösst man zunächst auf Liebesleute, deren ganze Seligkeit darin besteht, ins Riesenhafte übersteigerte Verkörperungen der Erdfruchtbarkeit andächtig zu verehren. So neigen sie sich über aufquellende Blüten, naschen an Erdbeeren und süssen Dolden, tragen gewaltige Brombeeren auf ihren Schultern oder versuchen, sich durch das Gewölbe eines Kürbisses hindurchzuzwängen. Sie üben diesen seltsamen Naturkult aufmerksam und sorglich aus und sind dabei von solcher Scheu erfüllt, dass ihre Zärtlichkeit den Bräuten gegenüber sich auf ein schüchternes Berühren ihrer Schultern, ein sachtes Streicheln und versonnenes Anschauen beschränkt.

Diese behutsame Zurückhaltung lockert sich zu desto zudringlicheren Werbungen, je mehr wir uns dem linken Rahmen nähern. Rein topographisch drückt sich dieser Gegensatz schon darin aus, dass links das Festland in ein sumpfiges Gewässer übergeht. Wir treten damit in das Kraftfeld jenes Urgewässers, aus dem im 'Garten Eden' die Tierwelt an das Licht gestiegen war, zugleich jedoch auch in den Strahlungskreis des Lebensbrunnens, dessen Fundament wir mit Kristallröhren bespickt, dazu von einem Perlgries übersät befanden. Denn blicken wir auf jenen sumpfigen Wasserspiegel, so

finden wir dort gleichfalls Perlen ausgestreut. Sie haben einen tiefen Sinn, der sich aus jener Perlmuschel erschliessen lässt, die – einem Liebespaar als Kammer dienend – von einem älteren Mann dem Wasser zugetragen wird. In dieser Muschel wird ein Beischlaf ausgeübt, als dessen Sinnbild wir drei blanke Perlen an ihrem Rande angeordnet finden. Sie stellen also eine Kristallisation des schöpferischen Samens dar. Je näher wir dem 'Garten Eden' kommen, desto eindringlicher durchwirkt das hohe Segenswort der 'Einswerdung in Einem Fleisch' die dort zur Schau gestellten Bildgedanken.

So steht im linken Bildeck eine Sechsergruppe, in der ein junger Mann mit beiden Händen ein birnenförmiges Gebilde trägt. Es wirkt wie ein ins Allgewaltige gesteigertes, in eine Fruchtkapsel verschlossenes Ei und gibt sich somit als Testikularsymbol eindeutig zu erkennen. Doch dieser biologische Bezug wird gleich ins Spiritualistische erhoben, indem die Hülle mit einem Kleeblattmuster reich verziert erscheint. Der Dreipass ist ein stehendes Symbol der Trinität, wie auch nicht zufälligerweise genau drei Kelchblätter den oberen Abschluss dieser Birne bilden. Die unter solchen Gottessiegeln aufgespeicherte Potenz entbindet sich in dem emporfliegenden Vogel, den der Vordermann aus seiner enthusiastisch hochgeschwungenen Rechten in die Freiheit schickt. Es handelt sich demnach in dieser Gruppe um eine Lobpreisung der Zeugungskraft, die jedoch nicht als sinnlicher Naturvorgang betrachtet, sondern als übersinnliches Geheimnis: als eine Gotteskraft gewürdigt wird. Die Szene spielt im Beisein eines nubischen Geschöpfes, das sich "nigra, sed formosa" gleich der schwarzen Braut des Hohen Liedes (1, 5) präsentiert. In diesen Negerinnen, die so oft im Bild erscheinen, darf man gewiss Vertreterinnen jener Unschuld sehen, welche den Urstand tropischer Natur noch nicht verlassen hat.

Darüber sieht man ein Gewächs erblühen, das sich in seinen untern Teilen nach Wurzelstock und Blätterstand als Ananas erweist,

während es sich nach oben in die runde Windhaube des Löwenzahns vollendet. In dessen durchsichtiger 'Lampe' sitzt ein Liebespaar. In ihrer ranken Schmiegsamkeit wirken die beiden selbst wie Pflanzengeister, die arglos in das Zeichen ihrer eigenen Fortpflanzung getreten sind. Ihr Hochzeitshaus ist ein genaues Ebenbild des mächtigen Kristallgewölbes, das auf den Aussentafeln die Erstehung der Erdfruchtbarkeit in sich beschloss. Das aus dem Logos als dem 'Samen Gottes' – 'semen est verbum dei' (Luc. 8, 11) – aufblühende Universum erfährt hier eine Wiederholung in der individuellen Menschenwelt, so dass wir sagen dürfen: in dieser Samenkugel wird die schöpferische Gottestat erneuert.

Tatsächlich stellt sich dieses junge Menschenpaar als folgerichtige Vollendung der Metamorphosen der drüben aus dem Urteich aufquellenden Lebewesen dar. Die aus dem Allgrund steigenden Geschöpfe, die vordem bis zum buchlesenden und das heisst: zum Geist emporstrebenden Fischvogel gediehen waren, erklimmen jetzt die Krone einer Menschenblüte, die sich zu irdischer Fortpflanzung entschliesst, gleichzeitig aber derart sublimiert erscheint, dass ihre Leiblichkeit ein Unterpfand einer noch höheren Entfaltung bietet: Sie steigt zu der vollkommenen Spiritualität empor, worin sich die Humanitas in dem Astralbereich des evangelium aeternum zur Divinitas vergeistigt.

Bosch hat die höhere Bestimmung dieses Liebespaars durch die erneute Wiederaufnahme der adamitischen Unschuldshaltung, die schon einmal im Gegenbild der Höllen-Eva so bedeutsam wiederkehrte, klar genug betont und überdies noch dadurch unterstrichen, dass er die Szene in genauer Scheitelhöhe Christi angeordnet hat.

Von Eden her kommt schliesslich auch die Prozession der grossen Vögel in das Paradies gezogen, in der wir – links beginnend – die Wildente, den Eisvogel, die Gans, den Wiedehopf, zwei Spechte und den anführenden Kirschkernbeisser unterscheiden können. Ihre gigantische Vergrösserung erhebt sie zu 'Gewalten' oder 'Mächten', wozu sie ihre Abkunft aus dem reinen Ei, der urheiligen Schöpfungs-

zelle, und die Beschwingung ihrer Flügelkraft berechtigt, die selbst die menschliche Bewegungsfreiheit übertrifft. So werden sie recht eigentlich zu *Lebensträgern*, in denen das Mysterium des Schöpfungswillens sich auf das sinnfälligste offenbart.

Durch diesen Festzug wird zugleich die volkstümliche Vorstellung der 'Vogelhochzeit' in das Bild getragen. So bahnt sich denn das 'Hochzeitmachen' sogleich in einem Liebespärchen an, dessen draufgängerische Ungeduld sich augenfällig von jenen gärtnerhaft betreuten und unter Glasglocken gehegten Zärtlichkeiten unterscheidet, die auf der rechten Bildhälfte geschildert waren. Es sieht so aus, als ob die Schonzeit abgelaufen, die Wildbahn sinnlicher Entfesselung eröffnet sei. Doch darf nicht übersehen werden, dass der Knabe, trotz seiner zudringlichen Werbung einem sittlichen Appell gehorcht: Als werde er von draussen angerufen, dreht er seinen Kopf nach vorn und blickt geradewegs auf den Beschauer. Eine moralisch höchst bedeutsame Gebärde! Denn der Beschauer ist der Stellvertreter der ehemals vor ihrer Lehrtafel versammelten Freigeist-Gemeinde, wie das Gesicht des Knaben dessen offenes Gewissen ist. Also bedeutet der Appell, dass dieser Zögling sich einem höheren Auge gegenüber weiss und – selbst in stürmischem Begehren noch verantwortungsbewusst – des Ja und Amen seiner Gemeinschaft sich zu vergewissern trachtet. Ein scheinbar libertines Bildmotiv verwandelt sich demnach geradewegs zu einer Stimmgabel für das freigeistige Moralbewusstsein.

Die hier der wissenschaftlichen Durchdringung halber vorgenommene Abgrenzung der auf die Seitenflügel ausgerichteten Motive graviert die Leitgedanken mit betonter Schärfe nach. Sie zu berichtigen, sei nochmals festgestellt, dass auf der Tafel selbst das Bildgeschehen viel labyrinthischer verwoben ist. Einer berechneten Zielstrebigkeit und Spannung sich entschlagend und die Fixierung eines eindeutigen Anfangs und Endpunktes beiseite setzend, hat Bosch auf seinem Bildteppich Zettel und Einschlag unkenntlich gemacht. Wozu auch brauchte er Zielstrebigkeit und Spannung,

Anfang oder Ende, wo doch im Tausendjährigen Reich das Ziel erlangt, die Spannung ihrer Lösung zugeführt, Beginn und Ende von der Ewigkeit verschlungen und jedes Einzelwesen in das glühende All-Eins der Gottesliebe eingeschmolzen ist? Es bleibt daher im Grunde einerlei, wo wir mit unserer Auslegung beginnen, da jede Einzelheit das Ganze, das Ganze aber wiederum nur Eines: höchste Liebe ist.

DER TRIUMPHZUG UM DAS LEBENSWASSER

Der Einzug der gewaltigen Vögel gibt das Zeichen zum Anbruch einer kraftbeschwingten Formbewegung. Wirkt doch der schnittige Keil, in dem sie einmarschieren, wie die Antriebsfeder, welche die Drehung des Tierkarussells in Schwung versetzt und damit das Zentralmotiv der Tafel: den Triumphzug um das Lebenswasser vorbereitet. Tiere des Mythus, wie das Einhorn und der Vogel Greif, gesellen sich zu den Exoten: Löwe, Panther und Kamel, dem nordischen Waldgesind des Bären, Hirsches, Ebers und der bäuerlichen Hausverwandtschaft der Rosse, Ochsen, Esel, Ziegen, Schweine, wozu die Vogelwelt mehrere Storchenpaare, Löffelgänse, Hahn und Henne, vor allem auch die Eule als Vertreter schickt. Ja selbst die Fischwelt stellt sich zu dem Festzug ein und lässt sich, da sie weder reiten noch marschieren kann, auf Händen tragen.

Ob gross, ob klein, zahm oder wild, geschmeidig oder unbeholfen, trossen sie alle wie gespornt dahin. Ihr übermütiger Eifer tut sich in kühnen Blicken, wiehernd zurückgeworfenen Köpfen, tänzelnden Schritten, peitschenden oder strack erhobenen Schweifen kund. Zum guten Teil zum Tiergefolge des Dionysos gehörend, ist dieses Bestiarium durch eine unermüdlich zeugungsfrohe oder trächtige Geschlechtlichkeit qualifiziert, ziehen doch Männchen neben Weibchen in dem Ringelspiel einher.

Demgegenüber sind – mit einer einzigen Ausnahme – die Reiter auf

das männliche Geschlecht und eine puerile Altersstufe eingeschränkt: ein eigentümlicher und für die Jüngerschaft des Freien Geistes kennzeichnender Zug. Sind es doch die joachimitischen 'Knaben', die im Zeitalter des Heiligen Geistes herrschen werden. Doch kaum im Sinn des calabreser Abtes, der diese Knaben als dem Geschlechtlichen entrückte Wesen schaute, scheint der Übermut, in dem sich dieses Jungvolk, das der Hafer sticht, ertollt. Die Knaben räkeln, brüsten, spreizen sich auf ihren Tieren, schlagen Kobolz wie schamentblösste Gaukler, werfen im Überschwang die Arme in die Luft, oder umhalsen sich in einer Unternehmungslust, die nicht mehr aus und ein weiss vor verlockenden Begehrlichkeiten.

Doch nicht nur Reittiere und Reiter drehen sich im Reigen. Das Karussell ist mehrstöckig gestuft, indem die Reiter ihrerseits beritten werden durch einen Schwarm von Vögeln, die sich auf ihren Köpfen oder den Trophäen, die sie mit sich führen, niederliessen. Diese Triumphzeichen bestehen in ranken Zweigen, an denen als Testikularsymbole pralle Kugeln oder paarige Früchte hängen, wie auch die Störche, Löffelgänse, Dohlen oder Papageien paarweise beisammen sitzen, womit sie das erregende Moment der Paarungsabsicht, das die Jungmannschaft beherrscht, verstärken.

In seiner Anhäufung von Fruchtbarkeitssymbolen und seinem jauchzenden und tollenden Geschwärm stellt dieser zeremonielle Umritt einen *Vegetationskult* dar, der durch die Mana-Ausstrahlung der in den Früchten, Tieren und Jungmännern aufgebotenen Zeugungskräfte die Erdfruchtbarkeit befördern soll. Mit dieser magischen Funktion verbindet sich jedoch auch ein moraldidaktischer Gedanke: Die Reittiere sind die Verkörperung der Triebe, die durchaus positiv als tragende Naturkräfte bewertet sind. Die Reiter zügeln und beherrschen diese Triebe, ohne durch Unterdrückung oder Anspornung die animalen Lebensträger zu vergewaltigen. Der weise Ausgleich wird durch ihre alten Lehrmeister: die Vögel hergestellt, indem das Jungvolk, das sie einst ins Leben

trugen, nun seinerseits die Weisheit seiner Lehrer in das Leben trägt. Der Festzug kulminiert in jenen Gruppen, die unterhalb des Seespiegels vorübertraben. Nicht nur, dass dort die königlichen Tiere – Löwe, Panther, Vogel Greif – einherstolzieren und die pansophischen Symbole des Eies und der Eule ihre Stätte fanden, zu denen sich der Fisch als rogenschwere Ausgeburt des Meeres, des feuchten Schöpfungselements, gesellt. Vielmehr wird hier in kultischer Verhüllung das Heiltum des erotischen Mysteriums einhergeführt. Zwischen den Vogel-Greif- und Löwenreitern schreitet ein weisser Zelter, auf dem das einzige Brautpaar des gesamten Zuges thront: ein Jüngling und vor seinem Schooss ein Mädchen, deren Oberkörper einschliesslich der Köpfe in einer pflanzlichen Schabracke stecken. In ihren Händen schwingen sie gemeinschaftlich den jungen Spross der Lebensrute.

Sie dürfen nicht gesehen werden, noch ahnen, dass man sie in einem vielköpfigen Festzug führt. Wie schon gemeinhin jedes junge Liebespaar sein Glückserlebnis für ein weit über das Gewöhnliche hinausgehobenes, schlechthin erst- und einmaliges Ereignis hält, so müssen gar erst die auf das Mysterium der Stammeltern Verlobten sich in der Stunde ihrer Liebeseinung für die ersten Menschen halten, mit denen eine neue Welt beginnt. Dies aber ist nur möglich, wenn die Umwelt völlig ausgeschaltet bleibt. Es geht in dieser Hochzeitsstunde um die Erlangung und die künftige Erhaltbarkeit des Gleichgewichtes zwischen 'Sinnenglück und Seelenfrieden', um die Integrität der Liebesunschuld selbst in dem sinnenfreudigsten Genuss. Dies aber gilt als höchste Meisterschaft des Lebens, als die Schöpfungskrone, als deren Symbolum das reine Ei, mitten im rauschenden Triumphzug, in unwankelbarem Gleichgewicht von einem Jüngling auf dem Haupt getragen wird.

Um diese tiefe Lebensweisheit des Dreitafelwerkes eindringlich herauszustellen, hat Bosch den Anführer des Zuges, der – eine Gruppe weiter vorne – ein phantastisch aufgeschirrtes Einhorn reitet, mit einer machtvoll weisenden Gebärde ausgestattet. Er

deutet auf den Vogel der Sophia, der auf dem Horne seines keuschen Reittiers sitzt. Jenen Appell des Vogelhochzeitspaars nachdrücklich unterstreichend, verkündet dies zentrale Bildmotiv, dass nur die innerste Besonnenheit im Sturm der Leidenschaften das Lebensschiff in festem Kurs erhält.

Bosch war ein Bildner in dem tiefsten Sinn des Wortes: ein Meister pädagogischer Gedankenführung, als der er sich auch in der Findigkeit bewährt, mit der er diese Mittelszene vorbereitet und auf den Höhepunkt gesteigert hat. Um den Betrachter darauf aufmerksam zu machen, dass es jetzt um die Offenbarung des Mysteriums geht, hat er drei vorbereitende Motive ausgespielt: Zunächst lässt er den mächtigen Eber augenfällig rückwärts schauen, dessen Kopfdrehung als Wegweiser auf das Zentralmotiv zu gelten hat. Auf seinen Rücken setzte er zwei Störche, deren optisch unterstrichenes Geklapper die Neugier des Beschauers spannen soll. Dann aber stattete er den mit übergrossen Augen drohend herausstarrenden Panther auf dem Haupt mit einer Decke aus, die – halb zurückgeschlagen – den unmittelbaren Eindruck einer Enthüllung suggerieren soll. Während der Führer auf die Eule deutet, wälzt sich der Pantherreiter wollüstig zurück und bildet so, samt dem emporgereckten Schweif des Panthers, eine Blickleitung zu den Kernsymbolen des grossen Fisches und des blanken Eies. Erst nach solch immer spannender intensivierter Vorbereitung gibt Bosch den Anblick des Sakramentariums der Brautschaft frei, das er durch die nun wieder vorgenommene Verhüllung als doppelt heilig und geheimnisvoll erscheinen lässt.

Im Eirund des Urstoffes aller Dinge, dem Weltnabel, um den sich alles dreht, stehen zwei Dutzend nackte Mädchen (5+7+12). Sieben andere, unscheinbarer dargestellt, schwimmen im Wasser oder blicken auf den Reiterzug, der Dinge harrend, die da kommen sollen, denen nur eine achte, rechts ans Ufer steigend, sich entgegendrängt. Die anderen schauen alle mit abwartender Geduld dem aufgeregten Eifer der Berittenen zu, wodurch mit eindringlicher

Einfachheit der Gegensatz des weiblichen und männlichen Charakters auf die Prinzipien des Leidens und des Tuns zurückgeführt erscheint.

Die Zwölfzahl der zentralen Mädchengruppe bezeichnet die zwölf Monate, wie denn das Frauenleben dem Monde als Regenten untersteht. Die in der 'guten' Zwölf Begriffenen tragen weisse Löffelgänse, die in der 'bösen' Sieben beschlossenen Nachbarinnen schwarze Raben auf den Köpfen. Als Gleichnisse des sublunaren Lebens bezeichnen diese Vögel das ewige Widerspiel von Tag und Nacht, Geburt und Tod, Erstehen und Vergehen: die nimmermüden Mahlsteine der Schöpfungsmühle.

Die dritte Gruppe ist durch erotisch-mythologische Abzeichen charakterisiert, indem Astartes Mondsichel und Junos Pfau den wiederum in Schwarz und Weiss geschiedenen Mädchen auf den Scheiteln oder Schultern sitzen. Als orphische Symbole bezeichnen sie die Liebe als den leidvollen und freudvollen Beruf der Frau. Die Mondsichel versinnbildlicht die der Vergänglichkeit verfallenden Geburten. Das Unsterblichkeitssymbol des Pfaues weist auf das sich in hundertäugigem Farbenspiel stets wieder ausbreitende Erdenleben.

Das in den Bergpredigten seines Vogelfelsens und der Mühle im Hintergrund des 'Garten Eden' angeschlagene Thema des ewigen Kreislaufs allen Erdendaseins ist im 'Triumphzug um das Lebenswasser' zu einem vielstimmigen Chorus figuriert, in dem der eingeschränkte Zirkel der lunarischen Passivität von dem gewaltigen Kreislauf der solarischen Aktivität umfangen und, trotz seiner Todverfallenheit, zu ewiger Selbsterneuerung befruchtet wird.

Wir stehen hier vor einem Bildgedanken, dem nach der Kühnheit seiner Konzeption und Tragweite des Wurfes eine grundstürzende Bedeutung beizumessen ist, wenn er auch seinerzeit ins Leere flog und in dem Qualm der Ketzerbrände und dem Schutt der Unterdrückung durch die rechtgläubige Kirchlichkeit erstickte. Wie waghalsig der freigeistige Durchbruch war, lässt sich am augen-

fälligsten daran ermessen, dass wir – falls beide Seitenflügel in Verlust geraten wären – nicht im mindesten erraten könnten, dass das Mittelstück jemals zu einem christlichen Altar gehörte. Mit einer imaginativen Spannweite und Tiefe, wie sie kein Meister südländischer Renaissancekunst besass, zugleich mit einer denkerischen Systematik, die an den Universalismus der Florentiner Neuplatoniker gemahnt, erscheint auf dieser Mitteltafel das Gedankengut orphisch-pythagoräischer Naturphilosophie erfasst und mit den Überlieferungswerten christlicher Dogmatik zu einer denkwürdigen Synthesis verschmolzen.

Dieser im Taumel des Dionysos verzückte Kreaturkult reisst sich von der asketischen Moral der geistesüberzüchteten und leibfeindlichen Kirche bis zum Grunde los, bewahrt jedoch in allem Überschwang ein festes Maass von spiritualistischer Besonnenheit, das unser Bild von den grotesk-anarchischen Maasslosigkeiten François Rabelais' grundsätzlich unterscheidet. Um es in einem Gleichnis auszusprechen: Ein von der welthaltigen Faust hellenischer Naturphilosophie geworfener Diskus fuhr über die Jahrhunderte hinweg und wurde in Hertogenbosch von einem Maler aufgenommen, der den ihm zugeflogenen Orbis in spätgotischer Manier zu einer Spiegelscheibe umgeschaffen hat, die ein Zweiweltenbild antik-leibfreudiger und christlich-geistgetaufter Seelenform zusammenfasste. Unvorstellbar, zu welchen Zielen das geistige Geschick des Abendlandes sich gewendet hätte, wenn die 'Reformation an Haupt und Gliedern' durch die Freigeist-Männer, statt durch den Wittenberger Paulinismus, die calvinistische Theokratie oder die tridentinische Restauration verwirklicht worden wäre. Doch wenn auch von der Kirche zugeschüttet, ging dieser Diskusspiegel nicht in Scherben, sondern flog weiter über die Jahrhunderte hinweg, bis ihn der johanneische Romantiker Novalis aufgefangen hat, von dessen magischer Hand er zum kristallenen Hostienteller ausgeläutert wurde, auf dem sich jene Transsubstantiation vollzog, für die er die Devise: 'Sophie und Christus' prägte.

"Die christliche Religion ist die eigentliche Religion der Wollust. Die Sünde ist der grosse Reiz für die Liebe der Gottheit. Je sündiger man sich fühlt, desto christlicher ist man. Unbedingte Vereinigung mit der Gottheit ist der Zweck der Sünde und Liebe. Dithyramben sind ein echt christliches Produkt. – Dem echt Religiösen ist nichts Sünde."

So lautet ein verwegenes Paradox aus den Fragmenten des Novalis, das geradewegs auf den 'Triumphzug' Boschs geprägt sein könnte. Ist dieser doch recht eigentlich ein malerischer Dithyrambus, in dem die Wollust auf das tollkühnste herausgefordert und als Vehikel einer schwärmerischen Gottesinbrunst eingesetzt erscheint. Noch näher aber streift Novalis mit seinem Leitbegriff von der "symbolischen Chiffrierkunst der Natur" an die Geheimzeichen des Holländers heran, wo dieser – senkrecht überm Lebenswasser – in kosmisch allgewaltigen Metamorphosen "Welterzeugungs- und Naturgeschlechtsteile" heraufbeschwört.

Über den ebenen Gebreiten des Triumphzugs stehen fünf mächtige Vertikalgewichte als Verkörperungen der ewigen Naturgesetzlichkeit: der Lebensbrunnen und die Felsgebäude, von denen uns ein mineralisches Geleuchte und Gepräng von Edelsteinen und Metallen, mit marmorierten Platten untermischt, entgegenstrahlt. Wenn wir den Kreislauf um das Lebenswasser als das Zifferblatt der Schöpfungssonnenuhr bezeichnen dürfen, so ist ihr Zeiger jener Mittelturm, der – auf die Weltkugel gegründet – als ein Röhrenkomposit emporsteigt, das auf dem zunehmenden Halbmond ruht und mit der abnehmenden Sichel endet.

Man hat den Eindruck, dass der liquor vitae, den die Weltkugel in sich birgt, in den kristallenen Retorten zu immer geistigeren Destillationen hochgefördert und veredelt wird. Als Ganzes gleicht das Bauwerk einer Flasche, wodurch es an die wunderkräftige Bouteille François Rabelais' gemahnt. Wie diese magische Bouteille,

als Gefäss der Quintessentia des Schöpfungssinnes, die Krönung des welthaltigen Romanwerks bildet, so fasste auch Hieronymus van Aken sein Panorama in die Flaschenform zusammen. Die Übereinstimmung reicht bis in das Spezifikum, dass Bosch und Rabelais den Flaschen ein mann-weibliches Gepräge gaben. Der Holzschnitt des 'Pantagruel' stellt die Bouteille als Bocksbeutel dar, das heisst: in einem Umriss, der dem Euter wie dem Phallus gleicherart entspricht. Bosch aber grub in seine Weltkugel an deren Unterteil, der in dem mütterlichen Element des Wassers lagert, eine runde Öffnung, deren Vaginalbedeutung durch die in dieser Höhle anberaumte Szene drastisch unterstrichen wird. Demgegenüber strebt die phallische Komponente in den Solarbereich des Mittaghimmels.

Der Globus trägt auf seinem schmalen Gürtel einige Figuren, deren mittleres Paar in kerzengeradem Kopfstand aufgerichtet ist. In die genaue Mittelachse eingegliedert, stellt dieser Bildgedanke einen zentralen Lehrsatz der Pythagoräer dar: "*Vergänglich sind die Menschen, weil sie unvermögend sind, den Anfang an das Ende anzuknüpfen*" (Alkmaion). Das Paar im Handstand hat ein Rad geschlagen und so kraft eigener Bewegung den Anfang an das Ende angeknüpft. Jetzt hält es innerhalb der Kreisbahn in der vertikalen Achse inne, wo es den Himmel und die Erde umgekehrt verknüpft. Der Himmel unter ihren Sohlen wird zur Erde, während die Erde über ihren Köpfen sich zum Himmel wandelt. So ist der Zirkel der Unsterblichkeit geschlossen.

Das Bildzentrum der Mitteltafel erfüllt seine zentrale Funktion in tiefstem Sinn, indem auch ideell hier alles in die Mitte mündet: Die Himmelsbläue sonnt sich in der Mittagsglut. Die Sonnenuhr zeigt in dem schattenlosen Mittag keine Stunde. Menschen der Mitte feiern den Triumph des unsterblichen Lebens, zu denen auch das Liebespaar gehört, das – wieder in die Mittelachse eingegliedert – den Mann das Mädchen 'in der Mitte' fassend zeigt. Dieses Motiv, das mimisch die Zentralstellung des Eros illustriert, wird schliesslich

in das Kosmische dadurch erhoben, dass der 'Lebensbrunnen' zu dem darunter anberaumten 'Lebenswasser' in das Urverhältnis des Phallus zu der Kteis bezogen ist.
Die mann-weibliche Einheitsform des Lebensbrunnens tritt in den Felsgebilden rechts und links in ihre maskulinen und femininen Komponenten auseinander. Rechts wieder eine Kräftekugel, die – wie ein Panzerwerk mit phallischer Armierung – nach allen Richtungen des Himmels ihre stacheligen Erektionen spreizt. Zahlreiche Vögel tummeln sich um dieses Festungswerk der Liebe, das sich in seinem Oberbau gleich einer Weltorgel mit einem dichten Bündel von kristallenen Pfeifen steil und steiler in die Himmelsbläue reckt. Die Pfeifen stossen durch ein welliges Doppelblatt, das sich an seinem linken Rand zu Lippen öffnet. Dann klaftern sich auch hier durchsichtige Retorten aufeinander. Drei Sinnbilder: ein phallischer Elefantenzahn, ein ehelicher Ring mit darin eingeschmiegter Ente und eine Kugel als Inbegriff gesammelter Potenz bilden die Krönung des Gebäudes, nicht aber seinen Abschluss, da als Treuhänder für die ewige Fortdauer der Zeugungskraft ein Jüngling auf der höchsten Kugel tanzt, der eine neue Kugel auf dem Scheitel trägt und seine Arme jubilierend in den Sonnenhimmel breitet.
Der Frauenfels zur Linken öffnet sich – gleich dem Vogelberg des 'Garten Eden' – zu einer mütterlichen Höhle, die durch Kristallverklammerungen keusch behütet war. Als Sinnbild für den sittlichen Zusammenhalt der Ehe bleibt die obere Klammer fest geschlossen, während die untere den Durchgang der Geburten freigegeben hat. Als Lapidargesetze für den Ehestand sichern zwei Platten diese Pforte: eine viereckige = das männliche Gesetz, eine oval geschnittene = die Frauensatzung. Darüber wieder phallische Figurationen, bei denen links auf einer pilzartigen Zacke die pythagoräische 'Kerze' abgewandelt wiederkehrt. Daneben das anmutige Motiv der Keimbahn: ein Röhre, durch die sich Kind um Kind zum Lichte drängt. Schliesslich die zeugerisch durchstossene

Ananas, aus deren Kerngehäuse auf der Fortsetzung des Stachels ein paar Knaben klettern, während aus der Mutterfrucht ein zartbelaubter Lebensbaum erwächst. Bis zur geringfügigsten Einzelheit zeigt sich der Lehrplan des Gemäldes sinnvoll durchgegliedert. So wurde dieser Lebensbaum sowohl im Ganzen als ein 'Dreispross' dargestellt, wie sich auch jeder seiner Sprossen nochmals in drei Äste gabelt. Dadurch wird er zu einem ausgesprochenen *Frauenbaum*. Denn dieser Dreispross ist nichts anderes als die *Lebensrune*, die in der Volkskunst in den Lebensbäumen auf Hochzeitstruhen, Frauenhauben, Brusttüchern und dergl. immer wiederkehrt und dabei stets als das spezifische Fruchtbarkeitssymbol für die verheiratete Frau verwendet wird.

Die orgiastische Ornamentik der zwei Nachbarfelsen, die ins Pflanzliche verwuchern, wandeln gleichartige Symbole im Zustand wechselseitiger Durchdringung ab, aus denen wir nur die zwei Kalendarien als neuartigen Zug hervorzuheben brauchen: die auf dem linken Felsgebilde angeordneten Ovale, deren Ränder – wieder als Gleichnis für die Mondnatur des Weibes – jeweils mit einer zwölffachen Punktierung ausgestattet sind.

Zu Füssen der fünf Kathedralen schöpferischer Fruchtbarkeit ist ein Gefilde ausgebreitet, worin das grüne Festland in ein schimmerndes Gewässer übergeht. Elementargeister, dem Wasser zugeordnet, treten in den Verband der Erdgeborenen ein, wie hier auch Sinnbilder des Luftreichs ihre Stätte fanden. Waren im Hintergrund der 'Hölle' die vier Elemente im Zustand widergöttlicher Entzweiung dargestellt, werden hier Erde, Wasser, Luft zu ihrer ursprünglichen Schöpfungskraft zurückgeläutert und im Sonnengeist des Feuers, der die Liebe selber ist, vermählt.

Von links kommt eine ganze Dauphinage angeschwommen: zwei dichtgedrängte Züge von Delphinus-Rittern, die – völlig gleichgestaltet – ihr Gesicht unter verschlossenem Visier verbergen. Ihr Wahrzeichen, das heilige Tier Apollos, tragen sie in der Gabel einer Wünschelrute vor sich her, wie der geschmeidige Fisch auch ihren

Zug umspielt. Der Gattung der Walfische zugehörend, ist der Delphin ein Säugetier. Er wurde im hellenischen Altertum als Muttertier verehrt, wie denn die Wurzel seines Namens in 'adelphoi' = den aus dem gleichen Mutterschooss entsprungenen 'Brüdern' und in 'Delphoi', dem Erdschooss der Orakelstätte des Apollo steckt. Wie dieser Sonnengott im Winterhalbjahr das Orakel mit seinem zwillingsbrüderlichen Gegengott: *Dionysos, dem Totenführer* teilt, und wie "die aus dem gleichen Mutterschooss entsprungenen Brüder" mit dem hellen Lebenslos zugleich das dunkle Todeslos empfangen, so sieht man noch auf altchristlichen Grabdenkmälern den Delphin als wohlwollenden Führer in das Totenreich erscheinen, wie er in der Metempsychosenlehre der Pythagoräer ein Durchgangsstadium der Seele auf ihrer Wanderung zu höherer Neugeburt verkörpert hat. Wir haben also in den völlig gleichgestalteten, verlarvten Delphin-Rittern die '*grösseren Heere*' der Verstorbenen zu erkennen: die allgemeine Totenbrüderschaft, die aus dem zeitlichen ins ewige Leben fährt.

Das Erderleben, wie's auch sei,
Ist immer doch nur Plackerei;
Dem Leben frommt die Welle besser,
Dich trägt ins ewige Gewässer
Proteus-Delphin.

So formuliert Allwisser Goethe den Mysteriensinn des Fisches in seiner Klassischen Walpurgisnacht. – Bosch hat den Übertritt vom Diesseits in ein *seliges Gefilde* mit aller Deutlichkeit betont, indem das obere Drittel des Gemäldes durch eine mächtige Horizontale vom Mittelplan und Vordergrund getrennt erscheint. In diesem oberen Revier ereignet sich ein Wiederaufglühn des erloschenen Lebens, das – in die Urstoffe zurückgetaucht – mit den *vier Elementen* sich verschmolzen hat. Dort gibt es ein entzücktes Wiedersehen, wie zwischen dem Delphinus-Ritter und der Melusine, und mehr

noch ein Zusammenwachsen zu unlösbaren Vereinen, worin sich die Geschlechterketten des Vergangenen zu Ringen oder Kränzen ewiger Sympathie verflechten.
Die Elemente sind die Schmelztiegel der Neugeburt. Das Wasser ist im Zeichen des Delphin gefasst. Die Erde wird durch das die ganze Tafel in steter Wiederkehr beherrschende Symbol der Erdbeere repräsentiert. Da sie zu der Familie der Rosen zählt, gehört sie dem botanischen Gesinde der Liebesgöttin Aphrodite an. Die ganze Süssigkeit, dazu den Duft der aphrodisischen Frühlingszeit enthaltend, stellt sie in ihrem milden Feuerrot, vor allem aber ihrer Kugelform, die von unzähligen Samenkörnern strotzt, den Inbegriff der irdischen Wollust dar. Nun sammelt sich um ihre Kugel eine ganze Kultgemeinde, wie derartige Konventikel sich auch anderwärts in offenen Blüten, bei einer Schnepfe oder der Larve eines Schmetterlings zusammenfinden.
Das Element der Luft wird schliesslich durch das grosse Vogelei vertreten, das aufgeplatzt am Rand des Wassers liegt. Im Gegensatz zu dem zerborstenen Ei des 'Vogelfelsens', in dem die flügellahm gewordenen Altvögel ihre letzte Ruhestätte fanden, stellt dieses frische Ei den offenen Ursprung dar. Sind seine Ränder doch so glatt gefugt, dass sie sich wie eine Blüte wieder schliessen können. Ein Menschenschwarm steigt aus dem See, worin er sich in einem Bad der Wiedergeburt gereinigt hat. Mit frohem Eifer kehrt er in das Ei der Leda, seinen Urstand, ein, wodurch er die pythagoräische Selbstverjüngung zu höheren Metempsychosen aufs vollkommenste erfüllt.
Dem 'stillen Kreis geheimer Mächte' und einer 'Wollust rätselhafter Spiele' hingegeben, hüten und hegen diese abgeschiedenen Seelen den elementaren Fortbestand der Welt, wie es – in tiefster Übereinstimmung mit unserm Bildgedanken – das 'Lied der Toten' des alle diese Grundgeheimnisse durchdringenden Novalis ausgesprochen hat:

Uns ward erst die Liebe Leben;
Innig wie die Elemente
Mischen wir des Daseins Fluten,
Brausend Herz mit Herz.
Lüstern scheiden sich die Fluten,
Denn der Kampf der Elemente
Ist der Liebe höchstes Leben,
Und des Herzens eignes Herz.
Und in dieser Flut ergiessen
Wir uns auf geheime Weise
In den Ozean des Lebens,
Tief in Gott hinein;
Und aus seinem Herzen fliessen
Wir zurück zu unserm Kreise,
Und der Geist des höchsten Strebens
Taucht in unsre Wirbel ein.

DIE PÄDAGOGISCHE PROVINZ

Nach dieser Überschau des Mittelgrundes und der hohen Ferne kehren wir in den Vordergrund zurück, um dessen gross zur Schau gestellte Lehrzeichen auf ihren lebenskundlichen Gehalt zu prüfen. Schon bei der Abgrenzung der Mitteltafel von den Aussenflügeln erkannten wir, dass dieser Vorderplan als pädagogische Provinz zu gelten habe, in der es um die systematische Unterweisung der Jüngerschaft des Freien Geistes ging. Wir unterschieden mehrere Grade einer Einweihung, die in der Klausur beginnend, zu einer höheren Aussichtswarte und Akademie im Grünen führten: eine Stufenfolge, die durch bestimmte *Freiungszeichen* noch deutlicher vergegenwärtigt wird. Die Köpfe der Novizen sind noch ungeschmückt, während wir bei hervorgehobenen Eingeweihten einen Emporstieg festzustellen haben, der vom Blatt zur Blüte und zur Frucht gedeiht, während die Reigenführerin des Vordergrundes

eine paarige Frucht auf ihrem Scheitel trägt. Diese genaue Klasseneinteilung versinnbildlicht die pädagogische Behutsamkeit der Seelenführung, die uns schon in der gärtnerischen Hegung der Liebespflanze unter Glasglocken und Kristallgehäusen aufgefallen war. Versuchen wir nun diese psychagogischen Formalien mit anschaulichen Inhalten zu unterbauen, um dadurch das Lehrsystem des Freien Geistes wiederherzustellen!

Ganz offenkundig hat die mönchische Askese in dieser Pädagogik keinen Platz. Die aus der Furcht entstammende Missachtung, Vergewaltigung und Abtötung des Leibes erschien der Bruderschaft als widergöttlich. Aus der Verwerfung des zölibatären Lebens ist jedoch keineswegs das schrankenlose Lustprinzip François Rabelais' gefolgert worden, der seine weltliche Abtei Thelème dem "Fais ce que tu voudras" als einziger Ordensregel unterstellte. Es ging dem Freien Geist nicht um die Losbindung, sondern um eine Heiligung des Leibes, wobei er dessen Triebleben als Instrument erkannte, das ebensoviel selbstzerstörerische, als aufbauende Kräfte in sich birgt. Daher war die Herausarbeitung einer weisen *Diätetik* seine erste Sorge.

Wie jener Jüngling des 'Triumphzuges' das heilige Ei in unerschütterlichem Gleichgewicht auf seinem Scheitel balancierte, so tragen auch die Vordergrundfiguren ein besonnenes Ansehen zur Schau. Sie sind im strengsten Sinn des Wortes 'keusch' geschildert. Bei ihrer nackten Wiedergabe dachte Bosch so wenig als Hans Memling bei dem Auferstehungsacker seines 'Weltgerichts' an eine Aufreizung der Sinnlichkeit, ist doch in beiden Fällen das Mysterium der Geistwerdung des Fleisches dargestellt. Auch darf der keusche Nimbus keinesfalls aus der Befangenheit des Malers abgeleitet werden, dem eine solche 'Akt- und Nacktparade' ein ungewohntes Unternehmen war. Vielmehr gehört dies Keusche dem System der freigeistigen Lebensführung wesensmässig zu, was sich aus den auf unsrer Tafel veranschaulichten pädagogischen Prinzipien eindeutig erweisen lässt.

Wie jede Pädagogik mit der Unterbindung schädlicher Triebe oder hemmender Voreingenommenheiten zu beginnen hat, so stellt auch unsre Tafel eine prohibitive Leitidee heraus: die Furcht vor den natürlichen Funktionen unsres Körpers.

So hat der Maler seiner Schilderung eines in traubenhafter Dichtigkeit zusammenhängenden Gemeinschaftslebens einige Einzelgänger eingefügt, die sich den Paarungen und Vergesellschaftungen selbstgenugsam zu entziehen trachten. Ihr Hauptvertreter steckt kopfüber in dem Sumpf. Im Gegensatz zur schamfreien Arglosigkeit der übrigen Figuren ist er als einziger in augenfälliger Schamhaftigkeit befangen, indem er was tatsächlich doch nicht zu verbergen ist mit beiden Händen ängstlich zu verstecken sucht. Dabei ist er in einer denkbar abartigen Beinstellung geschildert, die ihn zu einem menschlichen Ypsilon macht. In dieser 'litera Pythagorae', die im spätmittelalterlichen Sprachgebrauch auch als das 'bivium Pythagorae' – der 'Zwieweg des Pythagoras' – bezeichnet wurde, erkannten alle Wissenden in jener Zeit das Lehrzeichen des 'liberum arbitrium', der freiwillentlichen Wahl, den einen oder andern Weg, in unserm Fall: der Liebe oder der Enthaltsamkeit zu gehen. Dieser absonderliche Hercules am Scheidewege verschliesst sich aber jeder Wahl. Er zieht sich auf sich selbst zurück in einer Ausflucht, die Bosch mit sprichwörtlicher Drastik als grundverkehrt, da in das Lichtlose und Dumpfe führend, plakatiert.

Diese Zurückführung des sexuellen Selbstverbrauchs auf falsche Scham- und feige Angstgefühle hat Bosch durch pädagogisch wohldurchdachte Gegenüberstellungen genauer ausgemalt. Er hat in das Ypsilon eine von flamboyantem Rankenwerk umkräuselte, von einem Dorn durchspiesste und Samenperlen aussprühende Frucht geklemmt. In ihrem Innern sitzt ein Reiher, der – dem Storch verwandt – als Vogel der Geburten figuriert, wogegen auf dem Dorn der Totenvogel sitzt, den wir in dieser Eigenschaft bereits von dem geborstenen Ei des 'Garten Eden' kennen. Er ist ein 'Würger', den der Volksmund auch als 'Dorndreher' und 'Neun-

töter' bezeichnet, so dass der Doppelsinn des dreiköpfigen Ibis, des Bringers und Verschlingers aller Kreatur, in diesen beiden Vögeln neu verkörpert wurde.

Durch diese Sinnbilder wird dreierlei erzielt: Sie zeigen das Sinnlose des Versteckens an, wo doch die kreatürliche Bestimmung jedes Menschen offen an der Sonne liegt. Sie unterstreichen das Verkehrte dieses Drückebergers, der den so wohlgefällig aufsprossenden Urtrieb der Natur missachtet, und sie begründen seinen Missbrauch durch die Angst, dass seine Fortpflanzung doch nur dem Würger Tod zugute komme. In seine selbstsüchtige Scham und Furcht verstrickt, stellt er sich den ermunternden Exempeln gegenüber blind, die ihm ringsum die unbefangenen Liebespaare geben, vor allem jenes Pärchen, das rechts neben ihm in einem pomeranzenartigen Gehäuse auf dem Wasser schwimmt.

Diese zwei Schulfälle gehören eng zusammen, was schon an der Korrespondenz der beiden Reiher, sowie der gleichartigen Rankenornamentik zu ersehen ist. Das Liebespaar des guten Beispiels hat innerhalb der Frucht Quartier bezogen. Es lässt sich also von dem ewigen Naturgebot behaglich tragen, während der Sonderling des bösen Beispiels seine eigene Fruchtbarkeit als etwas Äusseres, Wesensfremdes und Gefährliches verleugnet. Wo er sich in liebloser Menschenscheu verzehrt, herrscht dort die Liebe als schenkende Tugend, die aus ihrem Überfluss ein Dutzend Hungernde mit einer riesenhaften Brombeere verköstigt. In dieser Frucht wird das Motiv des Totenvogels wiederaufgenommen und einer positiven Wendung zugeführt. Ist doch die Brombeere – nach J. J. Bachofens Erklärung – ein orphisches Unsterblichkeitssymbol, da sie in den drei Farbstadien ihrer Reifung das glasige Weiss der Frühzeit und das satte Schwarz des Endzustandes in einem roten Zwischenstadium zum Ausgleich bringt.

Zwei Abzweigungen dieses warnenden Exempels hat der Maler wieder an kennzeichnenden Stellen ausgespielt. So lässt er dicht beim Übergang zur 'Hölle' ein Bürschlein einsam seinen Vogel

füttern, unmittelbar zu Füssen jenes Liebespaars, das sich in Hinblick auf den Tod freiwillig zur Unfruchtbarkeit vertrotzen möchte. – Den dritten Einzelgänger zeigt er auf dem Weg zur Besserung. Auch er steckt in dem Sumpf, in eine niederziehende und einengende Glocke eingekerkert, die er jedoch beim Anblick des vergnügten Vogelhochzeitspaars mit einem flehentlichen Hilferuf zu sprengen sucht. In striktem Gegensatz zu diesen schief gewickelten Vertretern einer unfruchtbaren Passion steht jener Knabe, der am Übergang zum 'Garten Eden' sich einer Eule anvertraut und dadurch zu erkennen gibt, dass er sich der verbrieften Weisheit der Natur verschreibt, gleich seinen Kameraden, die sich unbesorgt in das Gefieder ihrer Lehrer schmiegen.

Der zweite Angriff zielt auf eine Lebenshemmung, die aus den überspannten Reinlichkeitsbegriffen solcher Leute stammt, die an den Darmfunktionen der Verdauung Anstoss nehmen, und dadurch einer Skrupelhaftigkeit verfallen, die zu den leidigen Verkrampfungen der Selbstverachtung und des Menschenhasses sich verstocken kann. Ein einziger Blick auf das 'Contemptus mundi'-Schrifttum, das Huizinga durch trefflich ausgewählte Proben als den 'kümmerlichsten Teil der mittelalterlichen Sittenlehre' charakterisiert, genügt, um die moralische Notwendigkeit der Lüftung einzusehen, die Bosch mit seinem Bildgedanken in einer wahren Kothölle zelotischer Asketik vorgenommen hat. Für diese widerwärtige Literaturgattung sind die abstossenden Verrichtungen des Leibes die schärfsten Antriebe zur Weltverachtung, was eine Stelle aus den 'Collationen' des Odo von Cluny belegen mag: "Die Schönheit des Körpers besteht allein in der Haut. Denn wenn die Menschen sähen, was unter der Haut ist, und gleich dem böotischen Luchs – wie man sagt – das Inwendige sehen könnten, würden sie sich vor dem Anblick der Frauen ekeln. Jene Anmut besteht aus Schleim und Blut, aus Feuchtigkeit und Galle. Wenn jemand bedenkt, was in den Naslöchern und was in der Kehle und was im Bauch alles verborgen ist, dann wird er stets Unrat finden! Und wenn wir

selbst nicht mit den Fingerspitzen Schleim oder Dreck anrühren können, wie können wir dann wünschen, den Dreckbeutel selbst zu umarmen?"

Vor solcher Folie hebt sich unser Bildgedanke als Dokument der Aufklärung und eines Wissens ab, das – wie der spätere Paracelsus – die somatische Entschlackung als das Wirken eines 'innerlichen Alchemisten' respektierte. Wir sehen eine Zweiergruppe, worin ein Knieender bei seinem Gegenüber an einem Orte Blumen pflückt, wo solche sonst gemeinhin nicht zu blühen pflegen, wobei er zudem diese Örtlichkeit mit einem Blumenzweige schlägt. Ein scheinbar abgeschmackt naiver Bildgedanke, und obendrein dahin missdeutbar, dass die Amoralität der Bruderschaft grundsätzlich jede erogene Körperzone freigegeben habe. Doch schauen wir die Sache unschuldig und ernsthaft an, wie Meister Bosch sie selbst gesehen hatte, so werden wir uns ihrer tieferen Bedeutung nicht entziehen können.

Die Szene ist in dem Gesamtzusammenhang der Tafel an einen wesentlichen Knotenpunkt gestellt: Zwischen die Paradiesespforte, die zur wahren Freiheit führt, und einen Obelisken, der aus den Ursymbolen der Geschlechtlichkeit geschichtet ist: zwei Eiern über einer Muschel, die auf einem hochragenden Marmor-Rundblock ruht. Durch seine Äderung ist dieser Klotz als blut- und lebenstrotzendes Gebilde charakterisiert. Zudem ist er mit einem Rankenwerk von Immergrün umwunden, was ihn zu einem Gegenstand der kultischen Verehrung macht. Im Paradies der freigeistigen Christen ein bekränzter Phallus: – ein mit traumwandlerischer Unbefangenheit beschrittener Übergang aus der sakramentalen Eheweihe ins fromme Brauchtum der antiken Welt!

Das Denkmal ist – um mit den Worten Rabelais' zu sprechen – zu Ehren des 'laborator naturae', des 'Werkmeisters der Natur', erbaut und soll die Insassen des Paradieses daran gewöhnen, seine Aufrichtung, die sie an ihre ehrwürdige Abstammung und an die Pflichten ihrer irdischen Bestimmung mahnt, ohne Erröten anzu-

schauen. Seine imaginäre Inschrift würde die negative Fassung des 'Naturalia non sunt turpia' in die positive: 'Sacra sunt naturalia'* überführen, um aus dem menschlichen Bewusstsein dessen schwerste Hemmung: die Furchtsamkeit der falschen Scham hinwegzuräumen und dafür den mosaischen "Fels, der dich gezeuget" (5. Mos. 32, 18) zu einem Gegenstand der Ehrfurcht zu erheben.

Um diesen pädagogischen Zentralgedanken reizvoll und einschmeichelnd zu illustrieren, stellte der Maler in der Nachbarszene ein denkbar zartes, kelchrankes Frühlingsbild der Liebe dar. In leitmotivischer Wiederholung der Körperhaltung Adams in dem 'Garten Eden' sitzt eine Jungfrau auf der Erde, deren Antlitz von der durchsichtigen Blütenglocke einer Winde eingeschleiert ist. Sie ist demnach das neu erstandene Urbild adamitischer Unschuld. Sie kennt die Scham noch nicht und soll sie niemals kennen lernen, da ihr Bräutigam in einer unbeschreiblich zarten Zuneigung und weisen Sorgfalt ihren Leib berührt, so dass die beiden jugendlichen Körper melodisch wie kristallene Pokale aneinander klingen.

Durch diese hochgestimmte Nachbarschaft empfängt jenes geschmackswidrige Bildmotiv erst seinen Ernst und eine Weihe, die selbst die Niederungen der Verdauungsvorgänge entsühnt. "Dem Reinen ist alles rein", oder in wörtlicher Erläuterung des Blumenbüschels: Wer selbst den Zweig der Unschuld innehat, dem wandelt sich auch das Absonderliche zur Unschuld pflanzenhafter Selbstverständlichkeiten.

ARS AMANDI

Nach solcher Wegräumung des Hemmenden, das für asketische Skrupulanten doppelt widerspenstig war, geht Bosch zur aufbauenden Pädagogik über, indem er in drei sorgsam abgestuften Lehrbeispielen die Brautleute zum Ehebund zusammenführt. Die

* Die natürlichen Dinge sind nicht schändlich. Heilig sind die natürlichen Dinge.

Szenen spielen in der linken Tafelhälfte und setzen dicht am unteren Rahmen ein.

Dort liegt ein marmorierter Riesenkürbis, dessen Gewölbe oben eirund eingeschnitten ist. In dem Oval erscheint der nonnenhaft geschorene Kopf der Braut, die in vorsichtigem Begehren sich dem Bräutigam entgegenhebt. Sie streichelt mit verwöhnter Zärtlichkeit sein Kinn, doch während ihre Augen sich schon dicht verfangen und ihre Nasenspitzen fast zusammenstossen, weiss sie den endgültigen Kuss vorläufig noch zurückzuhalten: ein Motiv, das eine sehr verfeinerte Erotik der Geduld und des Abwartenkönnens widerspiegelt.

Während bei dem gemessenen Abstand dieses Pärchens die Binnenwelt der Braut: der pralle Kürbis, dem Draussenstehenden noch unzugänglich bleibt, sind die Brautleute auf der nächsten Stufe in das gemeinschaftliche Kraftfeld einer Samenkugel eingeschlossen. Dabei bedient sich Bosch in beiden Szenen einiger Symbole, die psychoanalytisch von besonderem Interesse sind.

Der Kürbis ist in seiner untern Wölbung von einer festverkapselten Kristallröhre durchbohrt, in der die uns bereits vertrauten Samenperlen flirren. Ebenso ist der Wurzelstock der Ananas von einer Glasröhre durchdrungen. In beide Röhren kriechen Tiere: oben eine Maus und unten eine Schlange – zwei allgeläufige phallische Symbole, und damit nicht genug, wird das Hereinschlüpfen der Tiere beidenfalls von einem äusserst aufmerksamen Mann bewacht. Das ernste, scharf geschnittene Gesicht dieses Beobachters ist hier wie dort das gleiche und blickt ein drittes Mal uns in dem Mann entgegen, der jene Hochzeitsmuschel in das Wasser trägt, um sie dort der Befruchtung auszusetzen. Wir haben dieses hagere, ältliche Gesicht bereits in einem früheren Zusammenhang gesehen und zwar bei jenem Meister, der an der Pforte der Klausur von seinen beiden Absolventen Abschied nahm.

Der Meister, der die sittliche Erziehung der ihm Anvertrauten vom ersten Tage ihres Eintritts in das Paradies betreute, hat – auf den abschliessenden Stufen – die Aufgabe des *Zeugen* zu erfüllen, der

sich vergewissert, dass die Zeugung in gleicher Reinheit wie im Garten Eden vor sich geht. Den Eintritt der Symboltiere bewachend, spielt er die Rolle des 'inoculator': des Beäugers, gleichzeitig aber übt er nach der tieferen Zweitbedeutung des lateinischen Wortes, das in die Gärtnersprache überging, die Funktion des Pfropfers aus, der – junge Reiser auf die alten Stämme pflanzend – die Aufzucht und Veredelung des Obstgartens betreut. In diesen Eigenschaften ist der Meister eine eugenische Allegorie von hohem Rang, verkörpert er doch die Kontrollinstanz des sittlichen Bewusstseins, das die Vorgänge der Fortpflanzung in jedem Zeugungsakt mit wachsamer Verantwortung durchdringt.

Die dritte Stufe führt ein Liebespaar zu voller Einswerdung zusammen, zu deren Brautkammer das edelste Gebild des Meeres: eine Perlmuschel ausersehen wurde. Sie ist ein marianisches Symbol, der mittelalterlichen Vorstellung zufolge, dass die Perle ohne physische Befruchtung aus reinem Himmelstau entstehen solle. So dient sie auch bei Bosch als Gleichnis der rein geistigen Zeugung und Empfängnis: eine altkirchliche Reminiszenz, wie auch bei Melchior Hoffmann, dem bekannten Wiedertäufer († 1544), die Auster als Bezeichnung der sündlosen Empfängnis Christi wiederkehrt.

In solchen Bildgedanken wirkt die eigentümlichste *Chymie der Liebe*, was von dem Liebespärchen in der Kugel im allereigentlichsten Sinn des Wortes gilt. Denn wie die Windhaube des Löwenzahns, die sich aus unzähligen Samensporen zu einem wie zum Wegblasen gewichtlosen Ballon zusammensetzt, einer alchemischen Retorte gleicht, so werden die Destillations- und Sublimationsgeräte in der Geheimsprache der Laboranten *Brautkammern* genannt, in denen es um die Erzeugung 'güldener Menschlein', 'weisser Lilien' und 'roter Rosen' geht:

> Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
> Im lauen Bad der Lilie vermählt,
> Und beide dann mit offnem Flammenfeuer
> Aus einem Brautgemach ins andere gequält. (Faust I, 1042-45)

Diese schon in der Fachsprache der Alchemie erotisch aufgefassten Läuterungsprozesse, die in den Retorten spielen, wurden von Bosch wortwörtlich dargestellt. Das die Materie entstofflichende 'Flammenfeuer' oder – wie es Jakob Böhme nennt – das 'Dorn- und Distelbad' versinnbildlichte er durch das Geflacker, worin der aufgewühlte Blätterstand der feuerroten Ananas und ihre aufbrechende Blüte sich versprüht. Doch dieser Überschwang, der den Naturtrieb ungestümer Sinnlichkeit bezeichnet, wird in der aus herzförmigen Blättchen komponierten Blütenkrone aufgefangen. Bevor ein höherer Begriff der Liebe das Triebleben gebändigt und geläutert hat, darf es nicht in das Brautgemach hinein. Für die zwei jungen Menschen, die so unschuldsvoll der Samenkugel einverleibt erscheinen, als wäre sie ihr Mutterschooss oder ein umfassenderes Zubehör des eigenen Leibes, geht es um eine gänzlich andersartige Liebe. Die ungestüme Sinnlichkeit hat sich zu reiner Zärtlichkeit beschwichtigt, aus der heraus die Zeugung selbst in jener träumerischen Ahnung sich ereignet, von der Plato sagt, dass sie "ihr Wollen in Zeichen verkünde und in Rätseln".

Chymisch gesprochen spielt in der Retorte die Hochzeit zwischen den zwei obersten Prinzipien der güldenen Kunst: dem Goldsamen des roten Leu und jenem Lebenselixier, das man die 'weisse Lilie' oder 'junge Königin' zu nennen pflegte. Wenn die Vereinigung der beiden Elemente: des Mercurius und Sulphur sich vollzieht, was nur zu seltenen Sternenstunden den sittlich höchststehenden Meistern glückt, dann ist der Erbfluch jener kosmischen Entzweiung aufgehoben, der mit dem Sündenfall ins Dasein trat. Dann werden Leib und Seele, Stoff und Geist, Weltall und Gottheit wieder eins und der vollkommene Mensch neugeboren, in dem der Leib 'vergottet' und der Gott 'verleibt' wird.

Zu seiner Zeugung schickt sich unser Brautpaar an und die platonischen Zeichen und Rätsel seines zärtlichen Verlangens, die das Bild beschweigt, hat 120 Jahre später ein tief Wissender im Wort gedeutet. Den gleichen Stoff, den der Schwarzkünstler aus den

Niederlanden zu einem Pflanzenwunder hochgezüchtet hatte und den zur selben Zeit der Grossmeister Venedigs auf eine majestätische Leinwand tapezierte, hat jener dritte, Jakob Böhme, hauchzart in seine Schusterkugel eingraviert: das ewige Bild der irdischen und himmlischen Liebe.

Die spiegeltreue Wiedergabe unserer Szene durch das nachgeborene Wort erklärt sich aus dem fortwirkenden Strom, der aus freigeistigem Gedankengut zu Jakob Böhme führte, der hier nur erntet, was die frühere Generation gesät. Es handelt sich in beiden Fällen um die Zwiesprache eines idealen Liebespaares, die hier wie dort im Inneren eines Mikrokosmos spielt. Bei Bosch in der welthaltigen Retorte, bei Böhme in der leibhaftigen 'kleinen Welt', nämlich *im Inneren Adams*, dessen androgyne Einheit sich in die Stimmen eines luziferischen Jünglings und einer als Sophia angeschauten Jungfrau auseinanderspaltet. Das männliche Prinzip repräsentiert das 'Tier'. Die schwarze Maus des holländischen Malers erscheint bei Böhme als der 'finstere Wurm', während das weibliche Prinzip von beiden als ein pflanzliches Gebilde, als 'weisse Lilie' wahrgenommen wird. Die Liebe gilt in beiden Fällen als das 'Paradies', worin das sinnliche Begehren in aussichtslosem Ansturm seiner Leidenschaft die jenseitige Jungfrau zu umarmen trachtet. Doch wie bei Bosch das 'Dorn- und Distelbad' der irdischen Liebe, dies Flackerfeuer der Vergänglichkeit, sich zur Ausgeglichenheit der Kugel stillt, so lässt auch Böhme eine reine Blume aus dem überwundenen 'Tier' erstehn. Wir teilen diesen denkwürdigen Text – er steht in dem Kapitel 'Zwei Gewalten' des Buches 'Von den drei Prinzipien göttlichen Wesens' (1618/19) – hier nur in kurzem Auszug seines Anfanges und Schlusses mit, der aber ausreicht, um das Siegel der geheimnisvollen 'Engelliebe' wenigstens zu lockern.

"Gott hatte sein Werk alles weislich und gut geschaffen, und eines aus dem andern gezogen: Der erste Grund war Er, daraus hatte er diese Welt geschaffen, und aus der Welt den Menschen, dem gab er

seinen Geist, und befahl ihm, in ihm ohne Wanken, und ohne einen andern Willen zu leben, ganz vollkommen.

Nun hatte der Mensch auch den Geist der Welt, denn er war aus der Welt und lebte in der Welt. *So war nun in Adam eine züchtige Jungfrau:* der von Gott eingeblasene Geist *und ein Jüngling:* der Geist, den er von der Welt ererbt hatte. Die waren nun beide bei einander und ruhten in einem Arm.

Nun sollte die züchtige Jungfrau ins Herz Gottes gesetzt sein und sich nach der Schönheit des wohlgestalteten Jünglings nicht gelüsten lassen. Nun war aber der Jüngling gegen die Jungfrau entbrannt und begehrte sich mit ihr zu vereinen. Er sprach: Du bist meine liebste Braut, mein *Paradies* und Rosenkranz, lass mich doch in dein Paradies, lass mich doch deiner holdseligen Liebe geniessen. Wie gerne wollte ich kosten die freundliche Süssigkeit deiner Kraft, könnte ich nur empfangen dein schönes Licht, wie wäre ich freudenreich.

Und die züchtige Jungfrau sprach: Du bist ja mein Bräutigam und mein Gesell, aber du hast nicht meinen Schmuck. Meine Perle ist köstlicher als du. Meine Kraft ist unvergänglich und mein Gemüt ist immer beständig. Aber du hast ein unbeständiges Gemüt und deine Kraft ist zerbrechlich. Wohne in meinen Vorhöfen, so will ich dich freundlich halten und dir viel Gutes tun. Aber meine Perle gebe ich dir nicht. Denn du bist finster und sie ist licht und schön...

Und der Geselle sprach: Ich lasse dich nicht. Willst du nicht, dass ich mich mit dir vermische, so nehme ich meine innerste und stärkste Macht und brauche dich nach meinem Willen. Ich will dich mit der *Macht der Sonne, der Erde und Elemente* bekleiden, da wird dich niemand kennen. Du musst mein sein und für ewig. Und ob ich unstetig bin, wie du sagst, und meine Kraft nicht ist, wie die deine, so will ich dich doch in meinem Schatze behalten und du musst mein Eigentum sein!...

Da sprach die Jungfrau: Warum willst du Gewalt üben? Bin ich doch deine Zier und Krone, und du bist finster. Sieh, wenn du mich

verdeckst, so hast du keinen Glanz und bist ein *finsterer Wurm*, wie kann ich bei dir wohnen?... Wenn du mir mein Licht verdunkelst und mein Kleid besudelst, dann hast du keine Schöne und kannst nicht bestehen. Dein Wurm zerbricht dich und ich verliere meinen Gesellen, den ich mir hatte zu einem Bräutigam erwählt, mit dem ich wollte meine Freude haben ... Bleibe doch in meiner Zier und Tugend und wohne bei mir in Freuden, ich will dich ewig schmükken. Und der Jüngling sprach: Dein Schmuck ist ohnehin mein, ich brauche dich nach meinem Willen. Wenn du sagst, ich werde zerbrechen, so ist doch mein Wurm ewig, mit dem will ich herrschen. In dir aber will ich wohnen und dich mit meinem Kleide verkleiden...

Aber meine weise Jungfrau spricht: Du bist mein lieber Buhle, den ich erwählt habe, geh mit mir, ich bin nicht von dieser Welt, aber ich will dich führen aus dieser Welt in mein Reich, da ist eitel sanfte Ruhe und Wohltun. Warum achtest du das zerbrechliche Leben? Du sollst eingehn in ein unzerbrechliches, das ewig währt.

Aber ich habe ein Kleines wider dich! Ich habe dich herausgezogen aus dem *Dornenbade, da du ein wildes Tier warst*, da habe ich dir mein Bildnis gegeben. Nun steht dein wildes Tier im Dornenbade, das kann ich nicht in meinen Schooss nehmen... *Steig aus, als eine Blume aus der Erde, aus deinem wilden Tier*. Höre, mein Tier: Ich bin grösser als du, und als du solltest werden, da war ich dein Werkmeister. Meine Essenzien sind aus der Wurzel der Ewigkeit. Du aber bist von dieser Welt und zerbrichst. Ich aber lebe ewiglich. Darum bin ich viel edler als du. Meine Werke stehen in der Kraft, die deinen bleiben in der Figur. Ich nehme dich dann nicht mehr zum Tiere an. Ich will deine vier Elemente nicht mehr haben, der Tod verschlingt dich. *Ich aber grüne mit meinem neuen Leibe aus dir, als eine Blume aus seiner Wurzel.*"

Wo immer wir auf dem Altar ein Antlitz finden, das aus der selbstgenugsamen Versponnenheit der Gruppen unmittelbar auf den Beschauer blickt, hat dieses Streben nach Kontakt als *pädago-*

gischer Appell zu gelten. Besonders eindrucksvoll geschieht dies bei dem tiefversonnenen Blick, den eine Frau des rechten Vordergrundes auf uns heftet. Sie sitzt vor einer grossen Blüte, aus deren Innerem ein ganzes Bündel Samenperlen auf die Erde rollt. Aus dieser wahllosen Verschüttung, die ein weitüber vorgebeugter Jüngling andächtig belauscht, hat sie ein einziges Samenkorn herausgegriffen. Sie hebt es mit der linken Hand empor und zeigt es dem Beschauer so bedeutungsvoll, als ob sie ihm das 'unum necessarium' der adamitischen Eugenik demonstrieren wolle: die Lehre, dass die quintessenzielle Lebenskraft ein ebenso natürliches wie göttliches Geheimnis – gleich *Essen oder Trinken* – in sich berge, daher nicht bloss der Zeugungsabsicht oder Leibesnotdurft dienen dürfe, sondern als eine heilige communio mit den Wachstumskräften des Himmels und der Erde zu verstehen sei.

Die Frage, ob die Brüsseler *Seraphine* ihren Satz, dass "ille enim actus est pure naturalis, sicut comedere et bibere" (11) in solch edlem Sinne verstanden habe, lässt sich auf Grund des Bildmotives klar bejahen. Denn Bosch hat zu dem Jüngling, der das Samenwunder anstaunt, einen zweiten, gleichartig Vorgebeugten in Korrespondenz gesetzt, der eine riesenhafte Erdbeere zu Munde führt. Der mit dem höchsten Freiungszeichen, einem phantastischen Blütenhelm mit paariger Frucht, gekrönte Adorant zeigt eine Haltung, als ob er in der kolossalen Frucht den Erdball selbst umschlingen und verschlingen wolle, gleich Antäus, der aus der Erdumarmung immer neue Kraft bezog. Als Gegenstück links drüben dient der Blütenkrug, aus dem ein Mädchen den Geliebten tränkt: ein Vorgang, den der Maler schon durch seine ausdrucksvolle Profilierung zu einem rituellen Weiheakt gesteigert hat.

Die Symbiose mit den mannigfaltigsten Gewächsen kennzeichnet diese Adamiten in so hohem Maass, dass sie wie eine ausgesprochene *Pflanzenmenschheit* wirken. Wir führen diesen vegetarischen Charakter auf das freigeistige Erziehungsideal zurück, insofern eine Pädagogik, die sich auf die Heiligung des Lebensursprungs gründet

und die Zurückgewinnung einer pflanzenhaften Unschuld der Geschlechtlichkeit erstrebt, notwendig einen Menschentypus züchtet, dessen Wesen mehr durch vegetabilische Passivität, als animalische Aktivität bestimmt erscheint.

Beim Menschenschlag der 'Pädagogischen Provinz' gilt nur die Gattung und die Art, nicht die Persönlichkeit und Individualität des Menschen. Diese Blondköpfe beiderlei Geschlechts sehen sich alle zum Verwechseln gleich, so anonym und eigenlos ist ihr Gebaren. Sie stellen eine einzige Familie dar, die um so mehr an eine pflanzliche Familie erinnert, als ihre Lebensäusserungen sich auf schweigsame Versonnenheit und stummes Vorsichhinschauen beschränken: eine Pflanzenstille, aus der sie nur mit ihren feingliedrigen Händen um sich tasten, wie Ranken, die an einer Nachbarblume ihre Stütze suchen.

Auch scheinen sie so kunterbunt wie eine Wiesenflora aufzuwachsen. Denn im gleichmacherischen Trubel dieses nackten Lebens herrscht keinerlei formales Zwangssystem. Jedoch so willkürlich das Formspiel der bewegten Körper sich hier verdichtet und zusammenballt, dort lockert und verzettelt, gibt es doch nirgends ein Gedräng, noch einen Leerlauf in das Ungefähr. Bei aller Freiheit des Beliebens wirkt eine unsichtbare Bindekraft. Dies ist die *Zärtlichkeit*, mit der all diese Insassen der Himmelswiese sich in zutraulichen Verschwisterungen aneinanderschmiegen.

Dieser Begriff der Zärtlichkeit, den wir mit Hans von Hattingberg als Gegenpol zum sinnlichen Begehren fassen, bezeichnet "eine gleichbleibende Nähe der leib-seelischen Berührung und dauernd innigste Verbindung mit dem geliebten Anderen in idyllischer Ruhe. Der Geschlechtsakt dagegen, das Drama der Sinnlichkeit, wird von einer eigentümlichen inneren Spannung, die weiter und weiter sich übersteigert, gewaltsam auf einen Höhepunkt hingetrieben. Seine Erregung, welche die Grenzen des Bewusstseins überschwemmt, reisst die beiden zuletzt widerstandslos in ihren Wirbel ... Eine ähnliche Zweiheit hat man schon im Geschlechts-

trieb der Tiere gefunden, in dem Nebeneinander von Kontrektations- oder Umarmungstrieb und Detumeszenz oder Entspannungstrieb. Zum Gegensatz kommt es jedoch erst durch die Entwicklung des Bewusstseins, welche den natürlichen Rhythmus zerreisst. Ihn wiederherzustellen ist die Aufgabe echter Liebe."

Wir gaben dem modernen Arzt und Philosophen für seine Definition der Zärtlichkeit das Wort, weil sie erweist, um welch bedeutsame und heilsame, erst in der Gegenwart durch die vertiefte Seelenschau der Psychoanalyse wieder aufgeschlossene Probleme es sich in der freigeistigen Erotik handelt. Denn dieser zeitgenössische Arzt verlangt das gleiche, was auf der Tafel Boschs bereits verwirklicht wurde: der Geschlechtlichkeit ihren durch die Entwicklung des Bewusstseins – die Frucht vom 'Baume der Erkenntnis' – entzweigeschnittenen Naturrhythmus zurückzugeben. In der Symbolsprache des Holländers ist diese Stufenfolge der naturgemässen Liebe durch die Ablösung der zärtlich stillen Pflanzenmenschen durch stürmisch aufgewühlte Tiermenschen bezeichnet, deren Entfesselung wieder in die Ruhe glatter Wasserspiegel oder Wiesenflächen mit idyllischer Staffage übergeht.

Die Zärtlichkeit des adamitischen Geistesklimas hat äusserste Verfeinerungen der leibseelischen Struktur hervorgebracht, die sich auf unserm Bild nicht nur in den behutsamen Liebkosungen oder in der Verständnisinnigkeit der Blicke äussert, sondern weit mehr noch in der Art und Weise, wie diese Menschen ihrem eigenen Körper gegenüberstehen. Sie fühlen diesen dergestalt zu einem Glied der Gott-Natur geworden, dass ihnen sein Organleben geradewegs als ein vegetabilischer Prozess erscheint. Mit diesem eigenartigen *Organgefühl* erfassen wir das schwerst zugängliche Symbolprinzip des Malers, zu dem uns wieder erst die neuzeitliche Psychoanalyse einen Schlüssel bietet.

Bei seinem Bildmotiv der 'Braut im Kürbis' haben wir schon festgestellt, dass deren Einwohnung in dem Gewächs ein Sinnbild ihres *Binnenlebens* zu bedeuten habe, das für den Mann noch unzu-

gänglich blieb. Dieser Gedanke schliesst die Folgerung mit ein, dass Bosch den Kürbis als die Stellvertretung innerer Organe: als ein nach aussen umgestülptes Inneres angesehen hat, um dadurch anzudeuten, dass die Braut durch den arteriellen Antrieb ihres Schoosses zu dem Bräutigam emporgehoben wird. In jeder Einzelheit *organisch* denkend, hat Bosch die Oberfläche des Gewächses mit einem Netz von Adern überzogen, wodurch sie ein spezifisch uterales Aussehen empfängt.

In gleicher Richtung liegt es, wenn er den oval erschlossenen Wurzelstock der Ananas zu einer Pforte der Begattung, die pralle Birne zum Testikel, die euterförmig zugespitzte Blütendolde, aus der das Mädchen den Geliebten säugt, zu einem Bild der mütterlichen Brust, oder die unter ihren Staubfäden ein Samenbündel ausstreuende Blüte zu einem Gleichnis für die Ausgiessung des Sperma machte. Leitbildhaft fasste Bosch diese Organsymbolik in dem jungen Mann zusammen, der – seine Linke auf den Kürbis stützend – auf seinem Rücken ein reptilisches Gebilde trägt. Es stellt die Wandlungen der Erdbeere in den drei Stadien der Blüte, Frucht und Ranke dar. Wie er den Kürbis supranatural mit einem Adernetz durchblutet hatte, so stattete er auch das erdkriechende Gewächs mit einem Zusatz aus: Ausstrahlungen, die oben bei der Blüte den Fühlern eines Schmetterlings vergleichbar sind, dann aber sich zu Stacheln wandeln, die als Friktion des Rückenmarks und demzufolge als Ansporn des geschlechtlichen Begehrens zu verstehen sind.

Novalis, der in der Chymie der Liebe so Bewanderte, hat die hier angedeuteten Organvorgänge hellsichtig dargestellt in zwei Fragmenten, die er 'Einsichten in die Seelenwelt' betitelte:

"In allen obgedachten Funktionen liegt Wollust zum Grunde. Die eigentümlich wollüstige Funktion (Sympathie) ist die am meisten mystische, die beinah absolute oder auf Totalität (Mischung) der Vereinigung dringende, die chymische.

Der Blick (die Rede), die Händeberührung, der Kuss, die Busen-

berührung, der Akt der Umarmung, dies sind die Staffeln der Leiter, auf der die Seele heruntersteigt, dieser entgegengesetzt ist eine Leiter, auf der der Körper heraufsteigt, bis zur Umarmung.
Vorbereitung der Seele und des Körpers zur Erwachung des Geschlechtstriebes.
Seele und Körper berühren sich im Akt: chemisch oder galvanisch oder elektrisch oder feurig. Die Seele isst den Körper (und verdaut ihn) instantant; der Körper empfängt die Seele (und gebiert sie) instantant.
Über die mystischen Glieder des Menschen – an die nur zu denken, schweigend sie zu bewegen, schon Wollust ist."
An derart mystische Organvorgänge haben wir zu denken, wenn wir im Kamerijker Protokoll das adamitische Geschlechtsgeheimnis des Ägidius Cantor als "modum specialem coeundi, non tamen contra naturam, quali dicit Adam in paradiso fuisse usum" angedeutet finden. Es ist beschämend, dass in der bisherigen Literatur diese Besonderheit nur als extravagante Ausschweifung behandelt wurde, wie aus dem Urteil des namhaftesten Historikers des mittelalterlichen Pantheismus zu ersehen ist: "Il avait même découvert une manière particulière plus raffinée sans doute, d'accomplir les plus grossiers péchés."* Derartige Unterstellungen, die den Verdächtiger weit mehr als den Verdächtigten belasten, sind die fatalsten Missgriffe historischer Kritik; denn selbst die abartigste religiöse Spielart darf verlangen, dass man sie ihrer ursprungreinen Intention, nicht aber ihrer vielleicht unsauber missbrauchten Manifestation gemäss bewertet.
Das bisherige Vorurteil entsprang nicht nur der sittlichen Insuffizienz, Geschlechtliches mit reinen Augen anzuschauen, sondern auch der historischen Ignoranz, die gar nicht wusste, dass Cantors 'modus specialis' in der katholischen Moraltheologie als 'coitus reservatus' als ein im Rahmen der sakramentalen Ehe sogar zulässiges

* Er hatte sogar noch eine besondere, zweifellos noch raffiniertere Weise erfunden, die grössten Sünden zu begehen.

Verfahren gilt. Auch hat in bibelkommunistischen 'Familisten'- oder 'Perfektionisten'-Sekten diese Praxis bis in das hohe 19. Jahrhundert fortgelebt, wofür die von John Humphrey Noyes (1811-1886) gegründete Oneida-Sekte das aufschlussreichste Beispiel ist. Vor allem aber ist sie inzwischen als Karezza-Technik in weitschweifigen Lehrbüchern entwickelt, dazu in der Tagespresse von Sozialpolitikern, Eugenikern und Ärzten ebenso laut empfohlen als bestritten worden. In Kreisen schliesslich, die auf die Reformparolen: Freiland, Rohkost, Nacktheit, Licht und Sonne schwören, wird dieser säkularisierte 'modus specialis' heute noch als Panazee verkündet.

ARS MORIENDI

Bevor wir die verhülltesten Symbole des Gemäldes lüften, versuchen wir, den Seelenzustand der Paradiesbewohner schärfer abzuspiegeln, soweit sie in der 'Pädagogischen Provinz' versammelt sind. Da sehen wir die glückvoll schweigende Benommenheit von Liebespaaren, auf deren Zügen, bei allem schlichten Ernst, ein Schimmer liegt, als seien sie in eine sonderbar bestrickende Vision verloren oder als lauschten sie dem Summen eines fernen Traums. Andere wieder sehen aus, als ob sie unfassbare Zahlen einer aufgegebenen Rechnung an ihren Fingern buchstabieren würden oder sie lächeln vor sich hin in einem heimlich schmausenden Behagen, als naschten sie von unsichtbaren Göttertischen.

Indes in diese Seligkeit mischt sich zugleich der Schatten einer ahnungsvollen Wehmut ein, der aber – wie der leise Schauer eines Sommerregens – auch nur als Wohlgefühl genossen wird. Es ist der Ausdruck der vollkommenen Gelassenheit, der Meeresstille aller Sinne, die nur von kaum mehr wahrnehmbaren Wallungen durchkräuselt wird. Durch diesen Anblick einer zu vollkommenem Gleichgewicht sich einpendelnden Seelenwaage bereitet uns der Maler auf das Grundgeheimnis seiner Tafel vor: ihre pythagoräi-

sche Gedankenwelt, die uns aus einzelnen Symbolen schon von fern entgegenstrahlte.

Ihr Sinnbild ist der Schmetterling, ein 'Grosser Fuchs', der an hervorragender Stelle: auf der Mittelachse, unterhalb des Brautpaars, seinen Platz erhielt. Er saugt an einer Distelblüte, deren Staude drei Jünglingen als Zelt und einer Kohlmeise als Futterstätte dient. Der stachelige Strauch ist so geschlungen, dass man sich wie in eine Falle in seine Fangarme verstricken kann. So spielt denn auch in diesem unbehaglichen Geschlinge ein Vorgang von sehr ernsthafter Bedenklichkeit.

Der erste Knabe liegt mit dem Rücken auf die Erde hingestreckt. Die Beine sind im Krampf emporgezogen, die Arme hilfesuchend ausgebreitet, die Finger starr gespreizt, der Kopf ringt atemlos nach Luft. Er liegt im Sterben, weshalb der zweite Knabe, schnelle Hilfe leistend, ihn an der Schlagader des rechten Knies und am Puls ergreift, während der dritte unbesorgten Blickes nach dem Distelstengel greift, in dessen Blüte jener Falter rastet.

So gibt es auch im Paradies noch Disteln und beklommene Stunden, die aber durch die Aussicht auf den Schmetterling behoben werden, der aus der erdkriechenden Raupe sich nach der Verpuppung ins Sonnenlicht des Gartenparadieses schwingt. Seine Metamorphosen waren das beliebteste Symbol der orphischen Mysterienlehre, das auf antiken Grabdenkmälern häufig abgebildet und – oft mit den Erscheinungen der Kindgeburt verglichen – zum Gleichnis der Verwandlung nach dem Tode wurde. So lesen wir bei Seneca (ad Lucilium 17, 2): "Gleichwie uns der mütterliche Leib etwa zehn Monde umfangen hält und uns vorbereitet, nicht für sich, sondern für jenen Ort, wohin wir entlassen zu werden scheinen, schon tauglich, den Geist aufzunehmen und im offenen Tageslicht fortzudauern: so erwartet uns während dieser Zeit, welche sich von der Kindheit bis ins Alter erstreckt und in der wir zu einer andern Geburt heranreifen, eine neue Geburt, ein anderer Stand der Dinge. – Jener Tag, obwohl du vor ihm als dem letzten zurückschreckst,

ist die Geburtsstunde des Ewigen. Lege die Last nieder: was zögerst du? obgleich du auch aus dem zurückgelassenen Körper, in dem du dich verbargst, nicht früher herausgegangen bist? Du klammerst dich fest, du sträubst dich: alsdann bist du schon durch die starke Anstrengung deiner Mutter herausgeboren worden. Du seufzest, du weinst: auch dies ist das Klagen des Geborenwerdens, aber dann wirst du ausersehen, begnadigt zu werden – jetzt ist es dir nichts Neues, von dem abgetrennt zu sein, dessen Teil du vordem gewesen bist."

Dieses Sichanklammern und Sträuben in der Sterbenot erscheint in den zwei nächsten Bildmotiven abgespiegelt, welche ein Vorbild des getrosten Sterbemutes krönt. Sie sind mit der Zentralidee des Schmetterlinges und der Bildgesamtheit in der tiefsinnigsten Geometrie verklammert. Wir treten damit in das Zeichen des pythagoräischen Grundsymbols: der *Waage*, die – als gleichschenkeliges Dreieck wahrgenommen – das Gleichgewicht der Welt- und Lebenskräfte reguliert. Zwei solche Dreiecke bestimmen das gesamte Bildgefüge und sind ihm wie ein Wasserzeichen, unsichtbar aber wirksam, unterlegt. Ein aufstrebendes, das im Lebensbrunnen giebelt, und ein sinkendes, das zwangsläufig in einer Todesstätte enden muss. Die einheitliche Basis der empor- und abwärtsstrebenden Bewegung läuft unterhalb der Hufe jenes edlen Zelters, der das Brautpaar trägt, und damit 'zwischen Lipp' und Kelchesrand' des Lebensglücks dahin.

Drei Vogelungetüme sind die 'Mächte' des absinkenden Triangels, von denen zwei: der Kirschkernbeisser und ein Eichelhäher, in dessen Basis einbezogen wurden, während das dritte: eine Ente, an seiner Spitze eingesetzt erscheint. Der Kirschkernbeisser, unser grösster Finkenvogel, brächte in seiner Eigenschaft als hartgeschnäbelter Zerschroter unzählbarer Samenkerne und durch die heftig antreibende Schärfe seines Lockrufs: "Zick, zick, – zieh!" für die ihm aufgetragene Rolle alles mit, als grimmiger Tod den Lebensreigen anzuführen. Bosch aber gibt dem Auftritt dieses

Unholdvogels eine positive Wendung. Er zeigt den Tod als Freund. Bringt er doch drei verzweiflungsvollen Todeskandidaten, deren Vordermann sich wiederum im Starrkrampf windet, dadurch Hilfe, dass er vor ihre schmerzvoll aufgerissenen Mäuler eine Brombeere zur Erfrischung hält. Die Vogelprozession als Ganzes erhält durch diese Einschaltung des Todesgrauens vor die Liebespaarung erst ihren vollgültigen Sinn, indem sie die heranreitenden jungen Menschen wohl schliesslich in den Tod, gleichzeitig aber auch durch ihn hindurch zu neuem Leben führt.

Beim Eichelhäher auf der roten Pyramide, also dem Schutzpatron der ehelichen Unterweisungszelle, versammelt sich ein ganzes Knäuel aufgeregter Menschen, die sich mit hilfesuchenden Gesichtern und gierig aufgesperrten Lippen zu der Atzung drängen. Sie zittern in der Furcht zu altern und der Gebrechlichkeit anheimzufallen. Für diesen Kummer hat der Eichelhäher in den zwei Anfangssilben seines Namens ein Medikament im Schnabel, das als Garant der ewigen Fortzeugung ihre Besorgnis überflüssig macht. Wie in der griechischen Mythologie der Dreieckswinkel den Göttern der Verschlingung: Kronos, Ares, Hades und Dionysos zugeschrieben war, so senkt sich auch auf unserer Tafel seine Spitze zu einer Grabstätte hinab: der Ananas, die in der Bildmitte des Vordergrundes wie eine umgestürzte Urne auf der Erde liegt. Im finstern Eirund ihrer Öffnung sitzt ein Mensch mit matt herabhängenden Armen: ein Sterbender, der aus dem Schnabel einer Ente in aller Seelenruhe seine letzte Wegzehrung empfängt. Die Ananas, vordem das Wurzelhaus der Zeugung, beherbergt jetzt den Tod in ihrem Schooss, der wiederum oval erschlossen, also zu einer Neugeburt bereitet ist: ein Widerspiel, das wir bereits im Mühlen-Gleichnis, dem heiligen Ibis und der Vogelprozession gestaltet fanden.

Hier wird es mit besonderer Eindringlichkeit herausgestellt. Denn neben diesem Sterbenden steht linker Hand – als einzige in voller Vordersicht gross aufgerichtete Figur des Bildes – die Reigen-

führerin des Lebens und des Todes: das Weib, mit lang herabfliessenden Haaren und auf dem Scheitel eine paarige Frucht. Ihr linker Arm ist bei dem hilfsbereiten Freund ganz locker eingehängt, während die Finger wieder dessen Pulsader betasten: Sinnbild der nur vorübergehenden Bindung zwischen Blut und Blut. Die rechte Hand zeigt eine eigenartige Gebärde: Daumen und kleiner Finger sind weit abgespreizt, die Mittelfinger dicht geschlossen, so dass sich eine Dreiteilung der Hand ergibt. Abwärts zur Erde deutend stellt diese Handgebärde als *umgekehrter Dreispross* die uralte *Todesrune* dar.

Mittag und Mitternacht der Existenz: Sehnsüchtiges Sichauflösen in Liebe, nicht minder sehnliches Sichauflösen im Tod. So trägt der Sterbende als Zeichen seines frohgemuten Abschieds ein Zweiglein mit zwei grossen, durchsichtig gewordenen Beeren in der Hand: das alte Symbolum der paarigen Frucht, das uns bezeugt, dass die vollkommene Eugenese zugleich auch die vollkommene Euthanasie verbürgt.

Die mitten auf der Schwelle der 'Pädagogischen Provinz' sich abspielende Sterbeszene ist der polare Drehpunkt des gesamten Bildsystems. Um die hier einsetzende ideelle Wende denkbar augenfällig und möglichst 'wörtlich' darzustellen, hat Bosch den Radschlag der pythagoräischen 'Kerze' an dieser Stelle zwiefach wiederholt. Er lässt zwei Frauen sich im Handstand drehen, von denen er die linke mit dem Sterbenden dadurch verknüpft, dass sie die Ente, die ihm das Viatikum erteilt, auf ihren eingeknickten Unterschenkeln trägt.

Was hat vorerst die Ente zu bedeuten? Als Brutvogel des schnelllebigen Sumpfes ist sie in der hellenischen Mythologie der Vogel der Penelope, die Bachofen als webende Naturmutter erkannte, die, was sie tages wirkt, nachts wieder auftrennt, und sich so ins Unendliche vergebens müht. Wie dieser Vogel bleibt auch seine Trägerin im blinden Kreislauf von Geburt und Tod verfangen, ist doch ihr Oberkörper, einschliesslich des Kopfes, in dichte Pflanzen-

blätter eingekapselt, die sie mit ihren Augen nicht durchdringen kann. Blinde Gebärerin und Leichenfrau in einem, führt sie dem Sterbenden die letzte Tröstung zu, um sich beim nächsten Umschwung einer Neugeburt zu opfern.
Diese blind dienende Naturverfallenheit wird durch die Frau zur Rechten zu einem sehenden und wissenden Naturgehorsam überhöht. Auch sie ist eingemummt, doch öffnet sich das Seidenwurmgespinst, das ihren Rumpf verlarvt, zu einem Ausschnitt, aus dem uns ihr Gesicht entgegenschaut. Obwohl auch sie durch eine Mitgift ihrer weiblichen Natur belastet ist, indem ein uteraler Kürbis ihre Kniegelenke fesselt, vermochte sie im Gegensatz zur Entenfrau den Handstand zu vollkommener Vertikale hochzuführen. Durch diese Geistesachse wird der Kreislauf von Geburt und Tod in der Zielstrebigkeit zum 'ewigen Leben' überwunden. Deshalb stemmt diese zweite Frau auf ihren himmelwärts erhobenen Sohlen als Siegeszeichen eine Maulbeere empor, die süsse Frucht vom Baum der Seidenraupe, in deren Puppe sich ihr Leib verhüllt: ein Gleichnis, das die ganze Auferstehungshoffnung des zukünftigen Falters in sich birgt.

DIE AUFERSTEHUNG

Die Jenseitswende der Naturmütter und Schicksalsfrauen wird durch ein Vexiersymbol besonders unterstrichen: Bosch mischte einen rätselhaften Arm in ihre Stützen, indem er den zwei Frauen nur drei Arme gab, sodass man diesen vierten zunächst für ihnen zugehörig hält, bis man erkennt, dass er zu einer unsichtbaren Insassin der Urne, die deren Wand durchstossen hat, gehört. Dieses Konglomerat von Armen deutet an, dass es sich hier um einen ineinandergreifenden Komplex zentraler Lehrgedanken handelt, weshalb denn auch ein vielköpfiger Kranz von Jüngern um diese Lehrstätte der Sterbekunst versammelt ist.
Der aus dem Sarg herausgreifende Arm besagt, dass auch das

scheinbar leere Nichts des Todes noch von lebendiger Energie durchdrungen ist. Denn seine Hand klopft einem mächtigen Schellfisch auf die Flanken, worin als Unterpfand der fortbestehenden Gattung der hunderttausendkörnige Rogen einbeschlossen liegt. Mit dieser sexual-naturalistischen Bedeutung verknüpft sich jedoch ein viel tieferer Sinn. Denn dieser Fisch ist zugleich als der heilige ICHTHYS verstanden, dessen Buchstabenfolge schon im Apostolicum als Abkürzung des Segenspruches: 'Jesous CHristos THeou Yios Soter' = 'Jesus Christus, Gottes Sohn, unser Erlöser' ausgelegt und damit zum heilskräftigen Geheimzeichen der Auferstehungszuversicht erhoben worden war.

Ein christliches und ein pythagoräisches Symbol der Auferstehung bilden demnach den Ankergrund der Mitteltafel. Diese Doppelwurzel gibt uns die ganze 'Radikalität' des freigeistigen Pantheismus zu erkennen, der als verschlungener Doppelstamm das ganze Bild durchwächst. Strebt doch mit der hier einsetzenden Mittelachse die Klimax einer Jenseitszuversicht empor, deren Sinnbilder sich als reine Konkordanz der christlichen und orphischen Erlösungshoffnungen entfalten.

Ihr erstes Leitbild ist der Falter auf der Distelstaude, der sich als Psychopompos in der Todesstunde des kranken Jünglings eingefunden hat. Dann streift sie die zwei Kernsymbole des Triumphzugs: Ei und Fisch, deren geschlechtliche Bedeutung sich durch die neue Geistbeziehung dahin sublimiert, dass in dem Ei bereits die zukünftige Aufschwungskraft des Vogels schlummert, während der Fisch die christliche Erhöhung zum 'Ichthys' erfährt. Schliesslich verklammert die pythagoräische 'Kerze' den Ausgangspunkt der Mittelachse mit dem Erdball, der als Fundament des Lebensbrunnens dient, und wiederum ist eine höhere Vergeistigung insofern festzustellen, als jener Handstand auf der unteren Tafelhälfte noch durch die Widerstände irdischer Materie belastet wurde, während der obere Radschlag ohne alle Hüllen, also in reiner Seelenfreiheit vor sich geht.

In ihrem weiteren Emporstieg führt die Mittelachse über die Weltkugel hinaus in die Kristallsysteme der von zwei Mondsicheln umklammerten alchemischen Retorten. Diese lunarischen Symbole zeigen an, dass über dem Zenith des Erdballs eine höhere Welt beginnt: die Mondsphäre, worin die Erdenschwere zur Durchsichtigkeit geläutert und zu vollkommener Geistigkeit zurückverwandelt wird. Aus solcher Auffassung des Mondes spricht eine Lehre, die durch Plutarch als eine Offenbarung aus der Urzeit des Saturnus überliefert ist. Wir geben ihre Kerngedanken auf Grund der ausführlichen Exegese wieder, die J. J. Bachofen in seiner 'Orphischen Theologie' der Plutarchschen Schrift 'Über das Gesicht in der Mondscheibe' gewidmet hat:

Die spätantike Anthropologie teilte den Menschen in die Wesenheiten des Leibes (soma), der Seele (psyche) und des Geistes (nous), die ihrer Herkunft nach den kosmischen Bereichen Erde, Mond und Sonne zugeordnet wurden. Die Sonne sät mit jedem Generationsbeginn den Geist ins All. Er wird vom Mond empfangen, der die Seele ausgebiert, zu der die Erde die Stofflichkeit des Leibes liefert. Seele und Mond sind demnach gleichgeartete Potenzen, Mittler und Mischungen der oberen und unteren Sphären und dadurch Bindeglieder, welche die Einheit und Harmonie des All erhalten.

Diese elementare Anthropologie vertieft sich zum Mysterienwissen, wenn beim Tod des Menschen dem Mond die gleiche hohe Funktion der Wiederauflösung und geistigen Entmischung zugeschrieben wird: Im Tode kehrt der Leib zur Erde, die Seele und der Geist zum Mond zurück. Dort werden beide einem Purgatorium unterworfen, worin die Tugendhaften schon nach kurzer Frist, die Lasterhaften erst nach langen Sühnungen und Bussen einen zweiten, den lunaren Tod erfahren, aus dem ihr abgeklärter Geist zur Sonne steigt.

Diese Zurückkehr der vergeistigten Geschöpfe in die Sonne wird in den Himmelfahrten der höchsten Region der Tafel dargestellt. Vier Liebesgruppen schweben durch das Ätherblau: Zur Linken fährt ein Genius auf einem Vogel Greif empor, der eine Schildkröte in seinen Pranken trägt. Das chthonische Tier des Sumpfes wird durch den solaren Löwenadler aus seiner Niederung emporgeführt, was in wortwörtlichem Verstand die 'Aufhebung' des triebgebundenen Ur-Muttertums bedeutet. Den Löwenadler selbst, das männlich zeugende Elementarprinzip, steuert ein Genius zur Höhe. Er ist das Sinnbild der erloschenen Zweiheit der Geschlechter, die sich im Äther in das ursprüngliche Eins erlöst. Der Genius schwingt in beiden Händen einen dreisprossigen Lebensbaum. Er hat also den Mutterbaum der irdischen Geburten aus seinem sublunaren Wurzelgrund herausgerissen, um ihn mitsamt dem seiner Dienstbarkeit enthobenen Tod – der jetzt in lichtes Rot gefärbte Totenvogel sitzt auf seinem Stamm – ins ewige Leben heimzuführen.

Daneben segeln zwei verwandte Paare: ein Flügelfisch, auf dem ein Delphinritter sich zu dem Ewigkeitssymbol der Schlange, die sich in den Schwanz beisst, figuriert, und ein zum Genius beschwingter Jüngling, der in den Händen einen Fisch und auf dem Rücken einen Falken trägt. In diesen Sinnbildern der 'scala mystica', die von den tiefsten Schöpfungsstufen in immer höherem Geistesaufstieg ins Astralreich führt, kehrt Fisch und Vogel, oder in erweiterter Bedeutung: das Meer- und Luftreich in den Äther heim.

Am Jüngsten Tag wird auch die Weltkugel in einen höheren Ätherglanz emporgetragen. So stemmt ein zweiter Flügelknabe mit dem Ausdruck seliger Verzückung ihren heiligen Ball – eine Verkleinerung der Sonnenkugel – über sich empor, dessen polierte Wölbung ihm sein eigenes Gesicht entgegenspiegelt. In sein solarisch idealisiertes Ebenbild hineinverloren, erfährt er jene mystische Zurückverwandlung, worin das Spiegelbild und das Gesicht, oder

in übertragenem Sinn: das Abbild und das Urbild Gottes ineinandertauchen, womit der höchste Kreislauf der Zurückkehr der vergänglichen Geschöpfe in den ewigen Schöpfungsgrund geschlossen wird.

Die Neuplatoniker Plotin und Proclus sahen im Spiegel ein Symbol des lichtklar durchsichtigen Äthers, in welchem Gott sein eigenes Selbst betrachtet, um nach diesem Ebenbild die Formen seiner Schöpfung zu gestalten. Auch in dem Brauchtum der Mysterien diente der 'Spiegel des Dionysos' zur höchsten Selbsterkenntnis des Epopten, welcher darin – wie Gott im Ätherglanz – sein eigenes Urbild schaute. Im Sonnenspiegel des astralen Jünglings fängt sich jedoch zugleich ein Widerschein aus dem paulinischen Logos-Spiegel (1. Kor. 13, 12. 13). Als gälte es, das synkretistische Bekenntnis noch in dem fernsten Winkel zu besiegeln, tauschen hier Agape und Eros ihre Rollen, was desto unmerklicher zu vollziehen war, als die geheimnisvolle Stelle des Korintherbriefes schon selbst das Sprachgewand des orphischen Mysterienwissens trägt und inhaltlich den Grundgedanken des Dreitafelwerkes: die Allmächtigkeit der Liebe kündet: "Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesichte. Jetzt erkenne ich's stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin. Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die grösste unter ihnen."

Wie alle Einzelheiten unsrer Tafel sinnvoll ineinandergreifen, so wurde auch das Oben und das Unten im Zeichen des paulinischen Bekenntnisses verspannt. Der Jüngerkreis des Freien Geistes hatte sich offenbar auf dieses kardinale Paulus-Wort die Hand gegeben. Sieht man doch eine rituelle Handbewegung ständig wiederkehren, die uns schon bei der Reigenführerin des Vordergrundes aufgefallen war: die zweimal dreiteilige Fächerung der Rechten, wobei der Daumen und der kleine Finger abgespreizt, die Mittelfinger dicht geschlossen werden. Bei jener Königin des Paradieses war die Geste zur Aussegnung des Sterbenden als *Todesrune* angewendet. Dagegen

stellt sie sich in allen andern Fällen als Heilszeichen der *Lebensrune* dar. Aus dieser Tod und Leben ineinanderbindenden Gebärde spricht ein Trinitäts-Symbol, wobei der Daumen als der Vater, der kleine Finger als der Sohn, die drei geschlossenen Mittelfinger als die im Heiligen Geist beschlossene Summa der Dreifaltigkeit zu gelten haben. Die innere Dreiheit aber ist im Sinn des Paulus-Wortes zu verstehen, indem der Zeigefinger als der Glaube, der Ringfinger als Hoffnung, der Mittelfinger als das beide überhöhende Gebot der Liebe anzusehen sind. Diese Gebärde war das Heimlichste des Brüderkreises: sein Erkennungszeichen.

Das höhere Gebot der Liebe bildet zugleich die höchste Sichtbarkeit der ganzen Tafel. Es ist der im Symbol geoffenbarte Christus, der als oberster Magnet die Blicke auf sich zieht. Über dem Jüngling mit dem Sonnenspiegel schliesst er als feierliches Punktum das gesamte Bildwerk ab: als der allmächtige Ichthys, der, wie ein Sternbild in vollkommenem Profil entfaltet, einsam und feierlich im Äther schwebt.

Die labyrinthische Verwobenheit der Tafel, die anfangs nur in einem gleichartigen All- und Einerlei zu trubeln schien, klärt sich, wenn wir erst einmal ihre Bildidee von innen her begriffen haben, zu einer wohldurchdachten Ordnung ab. Der Gliederung in drei horizontale Zonen entspricht ein dreigestufter Aufstieg, der sich vom *Leib* zur *Seele* und zum *Geist* erhebt. Im Vordergrunde überwiegt das Weib als mütterlicher Schooss der Schöpfung, im Mittelgrund die zeugerische Seelenkraft des Mannes, wogegen auf der dritten Stufe die Geschlechter in der Vollkommenheit des Genius ineinander übergehen.

Innerhalb dieses dreiteiligen Organismus wirkt eine unsichtbare Gliederung, die – auf die Anbringung von Wegweisern und optischen Markierungen verzichtend – den magischen Spiritualismus unsres Malers in seiner kühnsten Vollmacht zu erkennen gibt. Haben doch die zwei Dreiecke, die als pythagoräische Grundbuchstaben in das Konzept der Tafel eingezeichnet waren, als

pneumatisches Prinzip zu gelten, das in Zusammenwirken mit der kardinalen Mittelachse das Bild des Werdens und erfüllten Seins durchdringt, um es zu einem Gegenbild ätherischen Entwerdens aufzulösen.

Diese unsichtbar wirksame Durchstrahlung durch eine absinkende Todesbahn und eine aufsteigende Jenseitsachse setzt unsre Tafel in genaueste Entsprechung zur Leitidee des 'Garten Eden'. Wie dort der dreiköpfige Ibis als der Tod das Sprungbrett der lebendigen Entfaltung bildet, ist auch im 'Tausendjährigen Reich' das offene Grab die eigentliche Lebenspforte und hier wie dort stellt sich das Ewige Leben im Glast der Paradiesesbrunnen dar. Wo Ausgangspunkt und Ziel identisch sind, muss auch die Mitte, das heisst: die Achse, welche Tod und Seligkeit verknüpft, identisch sein und demzufolge *Christus*, wie im Garten Eden, so auch im Tausendjährigen Reich den 'Mittler' bilden. Dort stellte sich der *Menschensohn* als Schöpfer in leibhaftiger Erscheinung dar. Hier offenbart sich der *Erlöser* in der geisthaften Wirkung der Unsterblichkeitssymbole: Fisch und Schmetterling. Das in den Dreiecken des Lebens und des Todes einbeschlossene Bekenntnis, dem jedenfalls die Stelle aus dem Römerbrief Kap. 14, 8 zugrunde liegt, umklammert also eine *Christus-Achse*, in welcher – in der unsichtbaren Kraft des Heiligen Geistes – der *Herr des Himmels und der Erde* die Lebenslinie des Tausendjährigen Reichs durchwirkt.

KAPITEL 7

DIE FOLGERUNGEN

DIE HÖHLE DES PYTHAGORAS

Um das Gemälde bis zum letzten Winkel zu durchdringen, treten wir an das einzige, noch unbesprochene Motiv heran, das sich zutiefst im rechten Vordergrund so gut versteckte, dass es bisher von niemandem beachtet wurde. Innerhalb des streng esoterischen Ideenkreises des Dreitafelwerks darf ohne weiteres vermutet werden, dass dies Verstecken das letzte Siegel einer noch zurückgehaltenen Offenbarung sei. Je heimlicher, desto geheimnisvoller, je tiefer eingegraben, desto wertvoller der Schatz und je behüteter der Schlüssel, desto enthüllender der Einblick in die Kammer, falls ihre Aufschliessung trotz aller Sicherungen glückt (Tafel 4).
Tatsächlich ist es ein geheimnisvoller Winkel, der uns dort erwartet, da er in eine von Kristallen eingehegte *Höhle* führt. Zur Linken ist, gleich einer Säule, ein gewaltiges Lebenslicht errichtet: eine Kerze, die – wiederum mit Immergrün umwunden – sich als ein Ableger des nachbarlichen Phallus zu erkennen gibt, zumal ihr oberes Ende in das Kristallgewölbe eines Eies übergeht. In diesem sitzt, von Samenperlen rings umflittert, eine *Nebelkrähe.* Von oben schüttet eine zweite aus einem Fläschchen, das ihr Schnabel hält, eine breit aufschimmernde Flüssigkeit in das Ovarium hinein: ein Vorgang, der in Boschs gewohnter Gleichnissprache die Begehung einer chymischen Hochzeit zu bedeuten hat.
Der Zugang in die Höhle war bisher von einer wölbigen Kristallscheibe verschlossen. Nun aber ist das gläserne Portal zur Seite

abgesunken und gibt den Einblick in die Felsenkammer frei. Auf ihrer Schwelle liegt ein nacktes Mädchen, das seinen ringellockigen Blondkopf mit dem Ausdruck lauschender Erwartung in die Linke stützt. Der Apfel, den sie in der Rechten hält, kennzeichnet sie als neue *Eva*, während ein zweites merkwürdiges Attribut sie zur *Sibylle* stempelt: Auf ihren Lippen sitzt ein Siegel, das sie zur Wahrerin geheimen Wissens macht.

Mit der Kristallscheibe, die ihren Leib umwölbt, ist sie durch dessen seltsame Verzierung – fünf Zirkeln mit betontem Zentrum – in einen sympathetischen Rapport gesetzt. Vier dieser Kreise sitzen auf arteriell betonten Punkten ihres Körpers. So überm Puls der rechten Hand, den Schlagadern der beiden Ellenbogen und der Halsschlagader, während der fünfte ihre linke Brust umgrenzt. Nun kennen wir bereits aus der pulsfühlenden Gebärde des Weltschöpfers im 'Garten Eden' und den zwei anderen Beispielen die ausserordentliche Verehrung, die das *Blutgeheimnis* im Jüngerkreis des Freien Geistes fand. Ein echt pythagoräischer Zug, dessen erneute, ärztlich noch umfassendere Unterstreichung die bereits bei Aegidius Cantor aufgetauchte Tatsache belegt, dass bei den Brüdern die antike Überlieferung des Priesterarztes, dieses Ideals von Helfer in allen seelischen und körperlichen Nöten, noch lebendig war.

Über der adamitischen Sibylle, die uns trotz ihres Lippensiegels mancherlei verriet, taucht eine äusserst fesselnde Gestalt empor. Denn unter all den hundert Nackten ist dieser Mann der einzig Angezogene und obendrein in unterstrichener Strenge bis zum Hals verhüllt. Wo ringsum lauter idealtypische Menschen, gleichmütige Blondköpfe und eigenlose Seelen abgebildet waren, von denen zwölfe auf ein Dutzend gehn, bricht hier ein Individualitätsbewusstsein so unaufhaltsam, frisch und klar zu Tage, als ob in dieser abgeschiedenen Felsenhöhle die Quelle einer neuartigen Menschenschau entsprungen sei.

Allein die eigenwillige Frisur des Schwarzkopfs: der scharfe Zwickel in der hohen Stirn, der diese gleichsam zu der Energie des

maskulinen M zusammenzieht, hebt sein Gesicht von allen anderen ab. Dazu zwei kohlpechschwarze Augen, die mit starrer Stetigkeit und zwingender Beherrschung auf ihr Ziel gerichtet sind. Die Nase ungewöhnlich lang und kühn geschwungen. Ein sinnlich breiter Mund, in dem jedoch die Lippen gradlinig geschlossen und in den Winkeln wie punktiert erscheinen, was jenen Zug von willensmässiger Beherrschung, die seine Augen schon bekundeten, verstärkt. Ein ausserordentlich faszinierendes Gesicht, das an berühmte Köpfe, besonders an Machiavell, gemahnt, wie denn der ganze Zuschnitt dieses Kopfes einen welschländischen Zug verrät, als ob der Dargestellte auf italienischen Akademien dieses franke, forschende und überlegene Gebaren angenommen habe.

Während der rätselhafte Mann mit seinem rechten Zeigefinger, wie wenn er etwas sehr Bedeutsames bekunden wolle, auf die neue Eva weist, erscheint links hinter ihm, auf gleicher Höhe mit der Nebelkrähe im kristallenen Käfig, ein zweiter Kopf, der seine Schläfe zutraulich zu dem dunklen Partner neigt. Wo dessen Antlitz einen welschen Anflug hatte, trägt dieses zweite - ein kraftvolles und sinnlich schönes, von schwarzem Lockenhaar umrahmtes, tief dunkeläugiges Frauenantlitz - ganz fremdländisches Gepräge, wie es in eigentümlich runder Modellierung aller Züge, mit feucht schimmernden, stillen Blicken uns entgegenschaut. Im gleichen Winkel wie die weggeschobene Kristalltür vorgeneigt, die also nur der Präsentation des Paares wegen aus den Angeln rückte, gehören diese beiden Menschen wie Braut und Bräutigam zusammen, wie denn die Braut ihr Binnenleben: das kristallene Ovarium in dieser Stunde mit dem Lebenslicht des Bräutigams vermählt.

Damit erschliesst sich die grundlegende Erkenntnis, dass die Verklärung einer Hochzeitsfeier der Anlass dieser unerhörten Schöpfung war, in der das ganze All zu Lobpreisungen aufgeboten wurde, wie sie kein Königspaar an seinem Trauungstag vernommen hat. Je tiefer wir in den symbolischen Ideenreichtum dieser Tafel drangen,

desto bestürzter müssen wir nun fragen, wer dieses gottähnliche Paar gewesen sei, das einen solchen in das Kosmische vermessenen Anspruch nicht allein zu stellen, sondern kraft eigener und fremder Geistvollkommenheit auch zu verwirklichen vermochte.

Im Bildgedanken dieses malerischen Hymenäus äussert sich ein Selbstgefühl, das offenbar die Grenzsetzung des Menschlichen durchstossen und sich zum Übermenschlichen emporgeschwungen hat. Es ist nur mit dem hochtrabenden Geltungsanspruch zu vergleichen, mit dem sich die drei freigeistigen Häupter: Ägidius Cantor, David Joris, Heinrich Niclaes, selbst vergottet hatten. Doch wenn auch unserem Altar die gleiche Lehre von den drei Zeitaltern der Welt zu Grunde liegt, die diesen Sektenhäuptern zum Sprungbrett ihrer maasstablosen Selbsterhöhung diente, ist das theurgische Allmächtigkeitsbewusstsein jenes schwarzen Mannes doch weniger von einer christlichen, als einer neupythagoräischen Idee getragen. Es stammt aus jenem Katechismussatze, dessen Aufzeichung wir Aristoteles verdanken: "*Vernunftbegabter Wesen gibt es dreierlei: Gott, Mensch und Wesen von der Artung des Pythagoras*". Die Angehörigen dieser dritten Gattung sind die 'Mittler' oder 'Meister', zu deren gottähnlichem Rang sich dieser rätselhafte Unbekannte offenbar erhoben hat.

Nur ein grundschöpferischer Mensch, der sich mit allen Vollmachten des Kosmos ausgerüstet wusste, vermochte sich zum Überschwang solch einer Selbsterhöhung hochzureissen. Die vordringende Frage: wer ist das dargestellte Liebespaar? wird dadurch auf den engsten Spielraum eingeschränkt, indem für die Gestalt des Bräutigams nur zwei Persönlichkeiten denkbar bleiben: der ausführende Maler oder der ideelle Anreger des Triptychons. Von diesen beiden Möglichkeiten scheidet die Lesart 'Bosch' vollkommen aus. Denn mag das Bildnis auch in jenem Winkel stehen, wohin die Maler ihre Handzeichen zu setzen pflegen, kommt die Annahme einer figuralen Signatur doch keinesfalls in Frage, da sich die Physiognomie des schwarzköpfigen Mannes nicht im mindesten mit

den uns überlieferten Bildnissen oder Selbstbildnissen Boschs zusammenreimt.
Scheint es historischen Gewinnes schon genug, dem Auftraggeber und gedanklichen Redaktor einer so ausserordentlichen Schöpfung ins Gesicht zu schauen, so dürfen wir nach seiner Anerkenntnis sofort zu der Vermutung weiterschreiten, dass uns in der Gestalt des Bräutigams zugleich der Hochmeister des Freien Geistes forschend und prüfend an der Schwelle seiner Paradieseswelt erwartet. Denn neben einem derart selbstbewussten Kopf, den sein profundes Weltwissen zum Führerrang legitimierte, ist schlechterdings kein anderer als Haupt der Bruderschaft zu denken, wie auch nur ein tatsächlich Oberster dazu befugt war, ihr Geheimnis zu entsiegeln und nicht nur ihr erotisches Gemeinschaftsideal, sondern zugleich ihr ganzes Lehrgebäude zu erschliessen.
Einsetzend mit dem 'fruchtbaren Moment' des dritten Schöpfungsmorgens, entfaltet sich auf dem präzeptoralen Altarwerk das Universum vom Vater-Äon durch den Sohnes-Äon in den Heiligen-Geistes-Äon. Dabei zerspaltet es sich in die Gegenwelten der Gott-Einigkeit und Gott-Entzweiung. Zur ersten führt der Heilsweg durch die pädagogische Provinz und das erotische Mysterium des 'Triumphzugs um das Lebenswasser'. Zur zweiten der Gerichtsweg, der die abgöttischen Verirrungen der Menschheit an den Pranger stellt. Während die beiden Paradiestafeln kraft der Idee des kosmogonen Eros zu einer Einheit ineinanderwachsen, stellt zwischen der Verherrlichung des 'Tausendjährigen Reiches' und dem Bild der Hölle die Erlösungslehre der 'Wiederbringung Aller' die Verbindung her, die selbst noch dem zutiefst Verworfenen die Heimführung ins Paradies gewährt.
Diese Thematik ist rein kosmisch-universalistisch, menschheitsgültig und allgemeinschaftlich gedacht, so dass auch der 'Triumphzug', dieser eigentliche Hymenäus, nicht nur als Brautfahrt des Hochmeisterpaares, sondern als gattungsgültig zu verstehen ist. Die Feier ihrer Eheschliessung stellt also wohl den Anlass, doch

nicht den Zweck des Tafelwerkes dar, das der Apotheose des freigeistigen Gemeinschaftsethos dient.

Doch nicht nur solche inneren Gründe, sondern zwei ausdrückliche *Selbstbekenntnisse* bezeugen uns, dass der Ideengeber zugleich der Hochmeister der Bruderschaft gewesen ist. Sein scharf geschnittenes, aufmerksam spähendes und irgendwie unheimliches Gesicht blickte uns schon aus einem früheren Zusammenhang entgegen. Es trägt die gleichen Züge wie das 'Böse Wesen', an denen wir so lang herumgerätselt haben, bis sie uns von der Rückschau des Verlorenen Sohns, zur Einsicht in die metaphysische Verlorenheit der abgestorbenen Seele schliesslich zu der pythagoräisch dreibuchstabigen Definition des *Ego* führten: einer Ich-Enthüllung, die nun die merkwürdigste autobiographische Bedeutsamkeit empfängt.

Das Ich der beiden Dargestellten ist das gleiche, nur dass sich die Identität der Züge in einem vielsagenden Zubehör verändert hat. Jenes der Welt und ihren Eitelkeiten frönende Gesicht des Höllen-Ego war von langem Lockenhaar umringelt. Demgegenüber trägt das überwundene Ich des Paradieses, als Zeichen der Bekehrung, kurze Haare, deren besonderer Schnitt die Schärfe willensmässiger Disziplinierung deutlich macht.

Wenn er sein eigenes Gesicht zum Konzentrationspunkt in der Höllenmitte machte, so wirft dies auf die von dem Brüderkreis vertretene Lehre von der Sünde und Sündenreinigung ein aufschlussreiches Licht. Er will dadurch vor allen Gläubigen beteuern: Durch alles dies bin ich hindurchgegangen, und all dies ist durch mich hindurchgegangen. Erst dadurch, dass ich bis zum Ursprung der Erbsünde niedertauchte und dort 'die Tiefen Satans' ganz erkannte (Off. Joh. 2, 24), vermochte ich sie in mir selbst und so auch für euch alle zu entwurzeln. Die mir für meine Selbstsucht auferlegte 'Strafe des Lebens' willentlich verbüssend, bin ich rein geworden und durch meine Mittlerschaft könnt auch ihr alle wieder in den reinen Urstand treten. – Die Lossprechung von der

Erbsünde Adams war im Kultgebrauch der Brüder offenbar an die Voraussetzung eines vollöffentlichen Sündbekenntnisses gebunden, dem sich als Vorbild aller einzuweihenden Novizen der Hochmeister an erster Stelle unterwarf.
Nach dieser Generalbeichte weist er die beiden Wege zur Bekehrung an. Sie zweigen von ihm selbst, will sagen: jener zwingenden Gewissensfrage ab, die angesichts des morsch gewordenen Weltbaums, des zerborstenen Welteis und erstarrten Weltmeers sich von selber stellt: *Wofür warst du bestimmt? Was ist aus dir geworden?* Die erste vorgeschriebene Antwort zielt ins Herz der Schöpfung, die zweite dringt unmittelbar in jedes Menschenherz. Als Unterpfand der Harmonie von höchster kosmischer Bestimmung stehen die feierlichen Musikinstrumente in dem Höllengrund, geschändet durch den eitlen Unverstand der Menschen, doch ungeschwächt in der kathartischen Kraft ihrer auf das Prinzip der Zahl gegründeten Gesetze. Rechts drüben aber stellt das höllische Gegenbild der Eva den menschlich tiefsten Abfall von der göttlichen Bestimmung dar, ein Denkbild, das die homiletische Bewährtheit des Ideengebers so erschütternd ausgesonnen hat. Denn wurde je der Sündenfall in seiner ganzen Tiefe derart ausgelotet, wie in dem Bildgedanken, den paradiesischen und infernalischen Verlobungstag der Eva durch eine Wiederkehr der gleichen Körperhaltung zu besiegeln, wobei das abgefallene Weib aus freiem Willen den ihr vom Schöpfer selbst verlobten, gott-ebenbildlichen und königlichen Bräutigam gegen die Fratze eines Dienstknechts Luzifers vertauscht?
Die zweite Selbstbestätigung des Hochmeisters ist noch viel merkwürdiger als die erste, beteuert sie doch nichts geringeres, als dass er in dem Augenblick der Menschenschöpfung mitzugegen war! Wie er zur Höllenmitte niederstieg, hat er sich in den Garten Eden eingeschwungen, und zwar in der Gestalt des Vogels, der in seiner Hochzeitsstunde das Ovarium besämt: der *Nebelkrähe.* Dieser schwarzweisse Vogel sitzt zu Füssen Adams und blickt, gleich diesem, in betontestem Profil nach rechts, damit das tertium com-

parationis klar zu Tage trete, dass er – zugleich mit Adam – das Bild der ursprung-reinen Eva in sich aufgenommen habe.
Da auf solch visionären Selbsthineinversetzungen in Paradies und Hölle, kraft deren er die Schlüssel zur Überwelt und Unterwelt in seinen Händen wähnte, seine hochmeisterliche Mittlerschaft beruht, bedeutet diese Nebelkrähe für den Ideengeber ein Zentralsymbol. So setzte er sie auf die Schwelle vor den Garten Eden und an den Eingang zur kristallenen Höhle, die das Geheimnis seines eigenen Lebens birgt, wie schon einmal in einem Weltgedicht des Mittelalters solch einem in die Tag- und Nachtfarben halbierten Vogel die Rolle des Protagonisten übertragen war. Wir denken an den 'Parzifal' Wolframs von Eschenbach und die geheimnisvolle *Elster*, die in dessen Einleitung gleichsam als Wappenvogel überm ersten Vorwerk zu dem Munsalväsche erscheint.
An gleich bedeutungsvollen Stellen ausgespielt, hat das schwarzweisse Vogelpaar auch Sinnverwandtes zu bedeuten. Elster und Nebelkrähe sind als psychomachische Symbole aufzufassen, da ihr Federkleid das Widerspiel der kosmischen, moralischen und metaphysischen Gewalten: des Tages und der Nacht, des Lebens und des Todes, des Guten und des Bösen, des Paradieses und der Hölle, ebenso scharf getrennt, als fest gefugt vereint. So stellen sie die in sich ausgeglichene Polarität des Lebens – Wolframs *zwîvel*, den man strikt wortgemäss als 'Zwei-fall' aufzufassen hat – in einem Lehrbild dar, das uns ermahnt, die unserm Wesen einwohnenden Licht- und Dunkeltriebe maassbesonnen auszusöhnen.
Dem Hochmeister bedeutete dieses Vogelgleichnis jedoch noch mehr als ein moralisches Exempel. Er hat das 'Gnothi seauton', das ihm zu Grunde liegt, zu jener Ur-Erinnerung vertieft, kraft deren – nach der neupythagoräischen Legende – Empedokles seine Präexistenzen als Knabe, Mädchen, Vogel, Strauch und Fisch noch in lebendigem Gedächtnis hegte, oder Pythagoras die Fähigkeit besessen hatte, sich seiner früheren Geburten zu entsinnen. Aus gleicher Repristination erblickte der Hochmeister in der Krähe

seinen Seelenvogel, sein mythisches Stammtier und *er war sie selbst*, nicht anders als der brasilianische Bororo mit dem roten Papagei, dem Vogel seiner Abstammung, identisch ist. Sie kehrt auf allen Altartafeln, die er redigierte, als Begleiter und Verkünder seines Schicksals wieder, so dass wir den Passionsweg dieses fremdartigen Mannes geradewegs von Station zu Station am Leitseil dieses Sinnbildes verfolgen können. Als chiliastischem Utopisten, der in einer Wunschwelt lebte, und dessen Denken sich beständig um die beiden Pole: Präexistenz und Reintegration bewegte, gab es für ihn noch einen Seelenstammbaum, der die Möglichkeit zu solchen wunschhaften Zurückverwandlungen, Verzweigungen und Krönungen des Ich gewährte.
Zum ersten Mal verwandte er dies Ich-Symbol im 'Garten Eden'. Dort setzte er die Nebelkrähe in augenfälligster Betonung vor die Menschenschöpfung, wobei dies 'vor' in räumlicher wie zeitlicher Beziehung zu verstehen ist. Sie wird dadurch zu einem Stadium seiner eigenen Präexistenz erhoben, zu dem er sich als der zentrale Vogelfisch – einst aus dem Urgewässer der zoophytischen Metamorphosen mitemporgestiegen – am hohen Tag der Menschenschöpfung schon abgeklärt und durchgegliedert hatte, gleich seiner bereits gattungsgültig unterschiedenen Nachbarschaft: der Schnepfe, die als Attribut der Eva, und dem Panther, der als Attribut des Adam in Erscheinung tritt.
Wir stehen hier so abgründigen Wissenschaften gegenüber, dass wir fragen müssen, wo in aller Welt ein Mensch des ausgehenden Mittelalters zu solchen Einsichten gelangen konnte. Auf welchen Universitäten und Akademien wurde solch eine Anthropogonie gelehrt? Nur in dem neuplatonischen Florenz Marsilio Ficinos, Pico della Mirandolas und Cristoforo Landinos blühte im späten fünfzehnten Jahrhundert ein gleichartiger Synkretismus, der die christliche Erlösungslehre mit dem Gedankengut hellenischer Naturphilosophie, mit der tiefsinnigen Symbolik hellenistischer und gnostischer Mysterienüberlieferungen und den Praktiken

theurgischer Magie und Therapeutik zu verschmelzen strebte. Vor allem war in dieser Schule eine der 'scala mystica' Plotins entstammende Theosophie im Schwang, die alle Schöpfungsformen in einem stufenweise sich vervollkommnenden und in dem Menschen gipfelnden Emporsteigen begriffen sah. Die anorganisch starre Formenwelt galt darin als die Vorbedingnis der organischen, das Pflanzenreich als Vorgestalt der Tierwelt, und diese wiederum als Existenzvoraussetzung des Menschen, der als vollkommenstes Geschöpf die ihm vorausgehenden Stufen krönt, und sie als Mittler in das höhere System einer zu Gott emporgestaffelten Astralwelt weiterleitet.

Dieses schon bei Johannes Scotus Eriugena in seinen Grundzügen enthaltene System war bei den Florentinern auf Grund vertiefterer Naturerkenntnis zu einem *evolutionären Vitalismus* ausgestaltet worden. Wir bieten dafür eine Textprobe aus dem 'Heptaplus' des Pico della Mirandola, die mit dem Leitgedanken unsres Altarwerkes: dem Emporstieg der Geschöpfe aus zoophyten Urzuständen bis zum Äther der Vergöttlichung vollauf zusammenstimmt:

"Innerhalb der elementaren Welt gibt es ausser der ersten Materie neun Sphären vergänglicher Formen. Drei von diesen befinden sich in dem Zustand der Leblosigkeit, es sind die Elemente und deren Verbindungen. Darauf folgen die drei Sphären der vegetabilischen Natur, nämlich die Reiche der Kräuter, der Fruchtpflanzen und der Bäume. Endlich drei Sphären sensualen Lebens, als unterste und unvollkommenste eine, die durch die Gattung der Zoophyten charakterisiert wird, darauf eine höhere, deren Vertreter sich aber noch nicht zur Höhe vernünftigen Denkens erhoben haben und die in der dritten Abstufung die höhere Tierwelt umfasst, in der man auf Ansätze menschlicher Geistesbildung stösst.

Ausser diesen drei Welten gibt es noch eine vierte, welche alles das in sich schliesst, was in den drei übrigen vorhanden ist ... Das ist

der Mensch ... Er steht inmitten der Schöpfung. Sein Körper besteht aus den irdischen Elementen, himmlischer Art aber ist sein Geist. Das vegetabilische Leben hat er gemein mit den Pflanzen, die Sinne mit den Tieren, seine Vernunft mit dem Geiste der Engel, als ein Ebenbild Gottes wird er betrachtet."

Innerhalb dieser 'scala mystica' empfangen die spezifischen Metamorphosen Boschs: seine vegetabilisch sprossenden Gesteine, tiergestaltigen Pflanzen und ätherischen, zu Genien beschwingten Menschen erst ihren magisch funktionellen Sinn. Erst diese zeitgenössische Naturphilosophie verleiht den aus dem Urteich aufsteigenden Zwittern, vor allem dem buchlesenden Dreistufentier eine verbindliche Bedeutung und einzig innerhalb der neuplatonischen Stufenleiter und des pythagoräischen Repristinationsgedankens erscheint ein Vogel als Präexistenzform eines Menschen sinnvoll und begründet, zumal ein Krähenvogel, dem der Volksmund – gleich dem Raben – ein urvaterhaftes Alter zuzuschreiben pflegt. Denn wie Horaz die Krähe als 'annosa' oder 'vetula' bezeichnet, und nach Cicero "natura cornicibus vitam diuturnam dedit",* so sagt Matthias Claudius vom Mond: "alt ist er wie ein Rabe", wodurch der schwarze Vogel als ein Urnachtwesen hinter den Mond zurückdatiert erscheint, demgegenüber in dem Federkleid der Nebelkrähe die Schöpfungsstunde der 'Scheidung zwischen Licht und Finsternis' farbensymbolisch ihren Niederschlag erhielt. Aus dieser Bildungsherkunft ist zugleich der welsche Zug, den wir rein physiognomisch vom Gesicht des Unbekannten abgelesen hatten, zu erklären, wie auch das seltsame Gehäuse nur von dorther abgeleitet werden kann: die mit Kristallen ausgelegte Höhle, in deren Rahmen der Hochmeister in Erscheinung tritt. Gustav F. Hartlaub gab in seinen anregenden Studien zur Renaissance-Mystik 'Giorgiones Geheimnis' zahlreiche Belege für die kontemplative Hingezogenheit der neuplatonischen Sodalitäten zur Höhle als dem Zugang zur saturnischen Erdentiefe, welche 'den Samen aller

* Die Natur gab den Krähen ein ewiges Leben.

Dinge' birgt. In diesen Stimmungsraum ist auch das unterirdische Gelass unsres Gemäldes einzureihen.

Indes noch tiefer lässt sich die halbunterirdische Epiphanie in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhang zurückverfolgen, wenn man an den pythagoräischen *Zamolxis* und dessen dreijährigen Aufenthalt im Unsichtbaren einer Höhlenwohnung denkt, aus der er wieder aufsteigend den Thrakern das Mysterium der Todesüberwindung als eine selbsterfahrene Lebenstatsache verkündigt hat. Oder an *Zoroasters* quellenreiche und umblümte Höhle, die er als Symbolum des Weltenschoosses dem Allschöpfer Mithra weihte. Schliesslich an *Manis* Wiederkunft aus seiner Höhle fern im Osten, in der er auf ein Jahr verschwunden war, um dort das Wunderwerk seiner Ertenki-Mani-Tafel zu gravieren, deren Weltspiegel als die göttliche Bezeugung seiner Lehre galt. Als eine solche aus der eigenen Höllenfahrt und Höhlenmeditation emporgehobene Ertenki-Mani-Tafel will auch das 'Tausendjährige Reich' des adamitischen Hochmeisters betrachtet werden. Sein Mittelfeld ist gleichsam eine umgestülpte oder aufgedeckte Höhle: das an das Licht der Oberwelt emporgestiegene Mysterium des unterirdischen Adam-Kultes.

Der Hochmeister verlässt mit seiner Braut den an dem Hochzeitsmorgen durchsichtig gewordenen Erdenschooss der ewigen Mütter, an dessen Schwelle die entsühnte Eva träumt. Der Stammutter des menschlichen Geschlechtes gilt sein Fingerzeig, um anzudeuten, dass er in ihrem unsterblichen Zeichen sich seiner sterblichen Geliebten anvermählt, die er dadurch zum gott-ähnlichen Rang der 'Wesen von der Artung des Pythagoras' erhebt: zu einer magischen Mittlerschaft, die es gebieten konnte, dass sich in der Mittagsstunde ein Sphärenreigen aller Kreaturen um die Brautkrone des Hochmeisterpaares dreht.

Mit diesem Hochmeister des Freien Geistes führen wir eine bisher völlig unbekannte, geistesgewaltige Persönlichkeit in die altniederländische Kultur- und Kunstgeschichte ein, die den drei hohen Namen ihres Vaterlandes und Jahrhunderts: Erasmus Desiderius von Rotterdam, Johannes Secundus und Johannes Baptista van Helmont ebenbürtig an die Seite tritt. Mit dem Erzhumanisten darf er sich als Verkünder einer reformatorischen Humanitätsidee vergleichen. Mit dem form-edlen Hedonisten aus dem Haag teilte er die antike Unbefangenheit, die Erosflamme anzurühren ohne daran zu verbrennen, während er für den genialen Paracelsus-Jünger und dessen gleichfalls aus den Neuplatonikern und Mystikern geschöpfte, doch empirisch-experimentell begründete Alleinheits-Lehre geradezu als ein um achtzig Jahre früher aufgebrochener Vorläufer erscheint.

Für Bosch jedoch bedeutet das Erscheinen dieses Unbekannten eine grundstürzende Vernichtung der bisher umlaufenden Irrtümer und Vorurteile, zugleich jedoch das Fundament für eine geisteswissenschaftlich weittragende Neubewertung seines Schaffens. Denn wo man bisher nur unkontrollierbare Verrücktheiten eines vom mittelalterlichen Teufelswahn umstrickten Hirnes sah, vor denen man sich derart ratlos fühlte, dass man nicht einmal an die Vorfrage zu rühren wagte, für wen in aller Welt dieser abstruse Zauberkasten aufgezimmert wurde, stellt sich jetzt heraus, dass seine Bildmotive Lehrzeichen einer sexual-ethischen Pädagogik, vor allem aber klare Spiegelungen der Naturphilosophie der Renaissance und damit durchaus neugeistige, zukunftsweisende Gebilde sind.

Noch einschneidender aber ist die Folgerung, dass hinter diesen Malereien ein bisher unbekannter 'Urheber' zutage tritt. Bis jetzt hielt man die wirren Traumgebilde so selbstverständlich für die eigenen Ausgeburten des phantastischen Malers, dass sein Name nachgerade den Begriff 'grotesk' vertrat. Nun aber sehen wir, dass

seine Bildgedanken gar nicht von dem Maler stammen, sondern von einem umfassend gebildeten, grosszügig planenden, dabei jedwede Einzelheit durchdringenden und unbeirrbar zielstrebigen Mentor vorgezeichnet waren.

Denn offenkundig ist die Planung des Dreitafelwerks gar nicht aus einer 'malerischen' Initiative, sondern aus einem Denksystem hervorgegangen, das auf dem dreigliedrigen Fundament: Theologie, Naturphilosophie und Pädagogik aufgerichtet war. Diese drei Disziplinen sind zu dutzendfältigen Lehrzeichen und Beispielen entfächert worden, sei es, dass Bibelworte zur Illustration bestimmt, symbolische Steine, Pflanzen, Tiere oder Kombinationsgebilde zur Wiedergabe vorgeschrieben wurden, oder dass aus dem Umkreis der Musik, des Rechtsbrauchs, des Volksmunds mit seinen Sprichwörtern und Redensarten, schliesslich aus dem Tummelplatz des Alltagslebens didaktische Exempel abgeleitet wurden.

Mögen insoweit die redaktionellen Anweisungen auch nur als Lehrstoff-Präparation zu gelten haben, so wächst dem ideellen Anreger eine noch fester bindende Bevormundung des Malers zu, die bis in die spezifisch bildnerischen Elemente der koloristischen und kompositionellen Formengebung dringt. In das symbolische Gesamtsystem wurden auch die *Formalien* miteinbezogen, wenn etwa Bosch für die Gewandfarbe des Demiurgen und das Kolorit des Lebensbrunnens ein Aurora-Rot und für den Satanas ein grelles Blau verwenden musste oder wenn ihm der Auftraggeber für die Einsegnung des ersten Menschenpaares den Stromkreis eines orendistischen Rapportes zum Gebote machte.

Denken wir ferner an die tragende Funktion der Mittelachsen auf den beiden Paradiesestafeln, an die zwei gleichschenkeligen Dreiecke, deren Empor- und Niedersteigen den Bildaufbau des 'Tausendjährigen Reichs' beherrscht, so erkennen wir, dass der Ideengeber zugleich auch die Tektonik der Gesamtkomposition bestimmte. Nur auf der Höllen-Tafel fehlt die Mittelachse. Es sieht daher so aus, als ob der Maler wenigstens in seinem Leibrevier in voller

'künstlerischer Freiheit' sich ergehen konnte. Jedoch gerade hier lässt sich die maassgebende Einwirkung des Mentors denkbar aufschlussreich erkennen, stellt sich bei näherer Betrachtung doch heraus, dass er die planmässige *Konzentration* des 'Garten Eden' zu einer ebenso planmässigen *Dekonzentration* verkehrte:
Das ganze Bild ist auf ein springendes System im Zickzack durcheinanderschiessender Bewegungen gestellt, in denen statt der bindungskräftigen und stetigen Vertikalen die sprengenden und unruhstiftenden Diagonalen herrschen. Auch sind die menschlichen Gruppierungen in auffälliger Weise an den Rand geschoben, wodurch die Vorstellung des Auseinanderlebens, sich Ausweichens und Abseitsstehens wachgerufen und ein Unwesen des Verqueren und Abschüssigen verursacht wird, als taumle alles auf der schiefen Bahn. Die Einzelformen sind statt auf Entfaltung, Rundung, Ebenmaass und Gleichgewicht auf Bruch und Schwund, klaffende Leeren, tückische Spiessungen, Durchbohrungen, Zerschnitte und allerorts auf schwanke, kippende, abrutschende Bedrohlichkeiten abgezweckt.
Aus dieser systematisch durchgeführten Desorganisation spricht eine psychologisch und gesellschaftskritisch tiefe Einsicht in die destruktiven Kräfte einer dem Eigenwahn anheimgefallenen Welt, die – in Lieblosigkeit verhärtet und in Eigennutz vermorscht – notwendig in der Selbstvernichtung einer *Panik* endet, in der die Menschen, an den Rand der Existenz gedrängt, mit einem angstbetäubten "Rette sich, wer kann!" zu flüchten suchen. – Nur wer das Idealbild schöpferischer Harmonie unwankelbar vor Augen hatte, als dessen festverklammerte Repräsentanten die heiligen Musikinstrumente dienen, vermochte dessen infernalisches Gegenbild so folgerichtig zu dekomponieren. Dies aber war der Mann, der seine eigene Höllenfahrt erdacht und sein trübsinniges Saturniergesicht inmitten des Inferno hatte porträtieren lassen.
Wir sehen also den Ideengeber auch auf diejenige Motiv- und Formwelt übergreifen, die man bisher für die Spezialdomäne Boschs, des

'faizeur de diables' angesehen hat, so dass die Eigenwelt des Malers in rapidem Schwund dahinzusinken droht. Doch müssen wir noch weiter schreiten und auch die alchemistischen Amalgationen in dem Rezeptuar des Hochmeisters enthalten sehen. Wie wir bereits die Harfenlaute aus dem Wort der Genesis: "Et erunt duo in carne una" abgeleitet haben, liegt dieses Bibelwort auch der botanischen Kreuzung von Ananas und Löwenzahn zu Grunde. Kein Maler hätte je von sich aus diese Bibelstelle als Motto zu zwei so verschiedenartigen Erfindungen ermitteln können. Dazu war nur ein Theologe von so vielseitiger Bildung fähig, dass ihm für seine Bibelexegese so entlegene Stoffbezirke wie die Geheimsprache der Alchemie und Zahlenmystik der neupythagoräischen Musiklehre geläufig waren. Fällt demnach selbst die originellste Eigenheit des Malers einem Vorbildner anheim, so scheint sein eigener Leistungsanteil zu den Handlangerdiensten eines nur ausführenden, sei es auch noch so hochqualifizierten Technikers herabzusinken. Da unser spiritualistisches Altarwerk ganz aus dem Gedanken lebt, wären wir vielleicht folgerichtiger verfahren, wenn wir ausschliesslich die Herausarbeitung des Ideengebers angestrebt und – Bosch beiseite setzend – die gedankentiefe Schöpfung ihrem eigentlichen Urheber zurückerstattet hätten.

Doch eine solche Konsequenz würde sich selber ad absurdum führen, da sie mit den anschaulichen Gegebenheiten des Gemäldes unvereinbar wäre, das trotz aller Gängelung des Malers in voller bildnerischer Freiheit blüht. Nichts wirkt in seiner Formengebung irgendwie beengt, gequält, ertüftelt, nein: alles sprosst in üppiger Gestaltungslust und einer Wachstumsfülle, die eher an den Urwald als an die Gärtnerei gemahnt. Wie ist die unausweichliche Bevormundung mit der vollendeten Freizügigkeit vereinbar?

Nur durch die Annahme, dass sich der Vormund und das Mündel in einer Harmonie verstanden haben, worin die Unterschiede des Befehlens und Gehorchens, Forderns und Erfüllens nicht etwa aufgehoben, vielmehr durch eine beiderseits verantwortungsbe-

wusste Innehaltung zu einem freudig anspornenden Dienst an einem wahrhaften *Gemeinschaftswerk* beflügelt wurden. Wie die Selbstüberwindung zum Gehorsam den Pflichtbewussten erst zu einer wahren Freiheit führt, hat die bedingungslose Unterwerfung, mit der sich Bosch den Anweisungen des Ideengebers fügte, für ihn den unermesslichen Gewinn erbracht, dass ihm der Hochmeister sein zuversichtliches und förderndes Vertrauen schenkte.

Welch eine Welt erschloss sich vor dem Maler, wenn ihm sein Auftraggeber in anschaulichen Erläuterungen die Stichworte seines lateinischen Konzeptes auseinandersetzte, so etwa den Begriff des 'orbis', dessen formale Grundbedeutung einerseits zum menschheitlichen Sinn des 'Reiches' ausgeweitet, doch andrerseits zu der bannkräftigen Magie der 'Augenhöhle' und 'Pupille' eingezogen wurde, die auf dem Schnittpunkt der vier Achsen anzubringen war.

Gewiss hat der Hochmeister nicht versäumt, dem Maler zu erklären, warum der 'orbis' genauestens auf diesem Schnittpunkt sitzen musste. Bosch wurde dabei aus den Urständen des Paradieses in eine zweite vorbildliche Ursprungszeit hineingeführt: in das antike Rom und die durch Varro überlieferten Mysterien der antiken Städtegründung. Der 'orbis' zog sich in die 'urbs' zusammen, die auf dem Schnittpunkt der vier Himmelsrichtungen gegründet und so zum Mittelpunkt der Welt erhoben worden war.

Was aber war der Mittelpunkt der urtümlichen Stadt? Es war der 'mundus': ein unterirdisch ausgeschachtetes Gewölbe, welches das ganze Jahr hindurch geschlossen blieb und sich nur an *drei Tagen* öffnete, an denen man die Erstlinge der Früchte in die dunkle Höhle warf. An diesen Feiertagen, die den Gottheiten des Hades: Pluto und Proserpina gewidmet waren, steht – nach Varros Worten – die Pforte zu den trauervollen untern Göttern offen und die dort eingeschlossenen Seelen steigen an das Tageslicht.

Durch solche Hintergründungen der strengen Bildvorschriften vermochte der Ideengeber in dem begierig aufnehmenden Maler

jenes 'thaumazein' wachzurufen: das grosse Staunen, das die Brunnenstube alles schöpferischen Wirkens ist. Denn jetzt begriff er bis ins Tiefste, warum auf der Mittelachse neben der Nebelkrähe das Symbol des dreiköpfigen Todes stehen musste, der sich zu Füssen seines Überwinders, wie Satan unter dem obsiegenden St. Michael, zerkrümmt, warum hinwiederum die Todeshöhle, wo die Eule haust, über der Scheitelhöhe Christi stehen musste. Es ist die Antwort auf die Frage: "Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" (1. Kor. 15, 55). Gleicht doch die Dreizahl jener Tage, an denen der antike 'mundus' offensteht, jenen drei Tagen, in denen Christus in der Hölle weilt, um das Stammelternpaar und alle Erstlinge des Todes in das Paradies zurückzuführen. Auf diese Weise wird das 'Stirb und werde!' zur ideellen Mittelachse des Gemäldes, wie dieser Grundidee auch das erotische Mysterium des 'Tausendjährigen Reiches', wiederum auf die Mittelachse konzentriert, gewidmet ist.

Dies einzige Beispiel mag genügen, um die lebendig anregende und innerst fördersame Unterweisung anzudeuten, die der Hochmeister seinem aufgeschlossenen Adepten angedeihen liess. Ermessen wir die vielen Abendstunden, die solcher Einübung gewidmet waren, so wird uns angesichts der Überwältigungen durch all die unerwartet tiefen Sinnbezüge wohl begreiflich werden, dass Bosch in diesen Unterweisungen geistig emporschoss wie ein Maisfeld in der Sommernacht, hat doch kein Maler unsres Abendlandes je eine solche Einweihung erlebt!

Von solchen stofflichen Erläuterungen verzweigten sich die Präparationen in die gemeinschaftliche Ausarbeitung einer *Bilderschrift*, wobei es darauf ankam, einen Weg zu finden, auf dem die *Grundsätze der Predigt* aus der rhetorischen in die bildkünstlerische Technik übertragen werden konnten. Die Wirkungselemente, kraft deren ein erfahrener Prediger seine Gedanken eingängig zu machen weiss, sind ja zum guten Teil 'illustrativer' Art, so dass Charles Haddon Spurgeon, einer der wortgewaltigsten Kanzelredner des

vergangenen Jahrhunderts, eines seiner Predigtlehrbücher geradezu 'Die Kunst der Illustration' betiteln konnte.
Hier bot sich das auf packende Anschaulichkeit gestellte *Gleichnis* von vornherein als ein gemeinsamer Bereich der oratorischen und plastischen Erbauung an, sei es, dass Vorfälle des Alltagslebens novellistisch zugespitzt, eigene Lehrfabeln erfunden oder Gleichnisse der Bibel ausgewertet wurden. Für diese Aufgaben war Bosch aufs beste vorbereitet, hatte er doch in seinen 'Sieben Todsünden' schon eine solche Schlagkraft an den Tag gelegt, dass er ein Sittenbild des Alltagslebens, wie die Aufdringlichkeiten der erblüsternen Äbtissin, leichter Hand zu einem anekdotischen Kabinettstück auszufeilen wusste. Auch war er ein vorzüglicher Erzähler, dem der warmherzige Plauderton der Fabel so mundgerecht war, dass er jenes 'Predigtmärlein' von dem Vogelfelsen mit einer Spiegeltreue aufzufassen in der Lage war, dass man den Hochmeister geradewegs zu hören glaubt, wie er es ihm in bester Laune vorerzählte.
Bei seinen biblischen Parabeln ist es ein ausgesprochen predigthafter Zug, dass Bosch sich nicht damit begnügt, das Leitbild der Parabel sachlich darzustellen, sondern mit dessen Abbildung zugleich eine affektbetonte Sinndeutung verbindet. Denn wie der Prediger ein Bibelwort den Hörern dadurch zu Gemüte führt und ins Gewissen hämmert, dass er an ihr Empfindungsleben appelliert, so wusste Bosch das Gleichnis von den 'übertünchten Gräbern' oder die Warnung an die 'Ohren, die nicht hören wollen' zu einer schreckhaften Verblüffung und einer Einflössung von kaltem Grauen zu verschärfen, wodurch die Bibelworte, wie in einer Fastenpredigt, zu aufwühlenden Erschütterungen verlebendigt werden.
Doch auch im rein formalen Aufbau der Gemälde wirken sich predigttechnische Methoden aus. So in der künstlichen Erregung, Steigerung und Zuspitzung der *Spannung*, einem Wirkungsfaktor, der grundsätzlich nur einer an die *Zeit* und deren Abfolge gebundenen Kunst, wie der Erzählung oder Predigt zugehört. In einer auf den *Raum* und damit die Gleichzeitigkeit beschränkten Kunst,

vermag nur eine sehr geschickte Choreographie der Gruppen- und Gebärdeführung den Eindruck einer Zeitabfolge vorzutäuschen. Die Spannungskraft, mit der uns Bosch auf das Mysterium der Brautschaft des 'Triumphzugs' vorbereitet, zeigt uns die ganze Schmiegsamkeit, mit der er sich den Wünschen des Ideengebers anzupassen wusste.

Jedoch die höchste Leistung, die er in der Übertragung rhetorischer Kunstmittel bemeisterte, besteht in jenen Wiederholungen des Leitmotivs der Haltung Adams, das er – echt predigttechnisch – durch eine ganze Skala verschiedenartiger Gefühlsgehalte abgewandelt hat. In seinen Abschattierungen des Grundmotivs geht er nicht allein auf die homiletischen Sinnbezüge, sondern – viel tiefer dringend – auf den individuellen Tonfall und die stimmungsmässigen Register des Ideengebers ein: Im 'Garten Eden' war die Haltung Adams auf das noch keusch Geschlossene einer Blüte, die sich im Morgentau erhebt, gestimmt. Die erste Wiederholung bei der Höllen-Eva führt in die seelischen Zerknirschungen von 'Reu und Leid', aus denen der Betrachter in der zweiten Wiederholung: dem lyrisch anmutigen Bild der 'ersten Liebe' in einer tröstlichen Katharsis wieder aufgerichtet wird. Die dritte Wiederkehr im 'Liebespaar in der Retorte' bringt eine neue Wendung, indem die adamitische Moral hier alchemistisch demonstriert wird, während eine letzte Wiederholung im Orangengarten der Akademie den Bildgedanken in eine heitere Reminiszenz an welschländische Stimmungen verklingen lässt.

In diesen Abwandlungen spielte sich der Maler so vollkommen auf die gefühlsmässigen Abzweckungen seines Mentors ein, dass dessen Anregungen ohne Naht und Niete bildnerisch gelöst und so organisch verlebendigt wurden, dass niemand eine Zweiheit von Idee und Form erspüren und der Ideengeber darum in den Leerraum völliger Unkenntlichkeit versinken konnte.

Dabei war es für Bosch ein Glücksfall ohnegleichen, dass ihm sein Redaktor keine abstrakten Hirngespinste zugemutet, sondern im

Gegenteil ihn immerfort zur Mitte des Organischen, Naturgewachsenen und Lebendigen zurückverwiesen hat. Diese Verpflichtung zum Naturgemässen geht auf ein Prinzip der magischen Naturkunde der Renaissancezeit zurück: die *Signaturen-Lehre*, die einen Schlüssel zur okkulten Wirkungskraft aller Natursubstanzen und Geisteswesenheiten zu besitzen glaubte. Um die im Sinne dieser Lehre beabsichtigte Kräftestrahlung der abzubildenden Gesteine, Pflanzen, Tiere oder anderer Daseinsformen zu erzielen, kam alles darauf an, dass ihre 'Signaturen': ihre gestaltbildenden Wesenskräfte innerst aufgefasst und festgehalten wurden.
Diese unweigerliche Forderung des Auftraggebers machte dem Maler die exakteste Naturbeobachtung zur Pflicht und förderte sie zu dem 'Perfektionismus', den wir bereits als einen magischen Funktionsbegriff erkannten. So war die Drehleier erst dann 'bezeichnet', wenn sie in Wirbelkasten, Tastatur und Kurbelung auch wirklich funktionierte, der Wesenszweck des Liederbuches erst erfüllt, wenn seine Notation tatsächlich singbar war. Ein Messer durfte nur als stichfest gelten, wenn es die Hausmarke des Messerschmiedes trug. Ein Vogel schliesslich oder Schmetterling wurde nur dann als kraftbeseelt erachtet, wenn er – nach Frazers 'magic of similarity' – wirklich als Kirschkernbeisser, Eichelhäher oder Grosser Fuchs bestimmbar war.
Innerhalb dieser Ordnungswelt der 'Signaturen' war alles von der gleichen Wichtigkeit, da jede noch so kleinwinzige Einzelheit – wie etwa die im fernsten Hintergrund mit buckelnder Geschmeidigkeit davonschleichende Katze – das gleichwertige Prinzip der 'vis vitalis': die organisch funktionelle Lebenskraft in ihren Wirkungen und Wandlungen verkörpern musste. Aus all den unablässigen Beobachtungen, die Bosch bei seinen Präparationen zu erfüllen hatte, ist ihm als Werkertrag eine umfassende *Realienkunde* zugewachsen, durch die er denn auch alle zeitgenössischen Maler weitaus übertrifft. Gleichzeitig aber ist durch diese Studien sein bildnerischer Sinn für das Organische in Wuchs, Bewegung und

Gebärdenspiel so hochgefördert worden, dass seine Kunst zur herrschaftlichen Höhe einer *universalen Physiognomik* aufgestiegen ist. Durch den naturkundigen Priesterarzt geschult, lernte der Maler jedoch nicht nur *Sehen* und *Erkennen*, sondern ihm wurde jene tiefere Wahrnehmung des *Schauens* und des *Innewerdens* aufgeschlossen, die mit dem untrüglichen Blick für die charakteristischen Besonderheiten eines Gegenstandes zugleich die Empfindung für dessen inneres Zumutesein verknüpft. Um diese von den Mystikern als 'Wesensschau' bezeichneten Gesichte zu empfangen, wurde er dazu angehalten, in systematischen Konzentrationsübungen seinen Geist zu lichten, deren Methode wir bereits geschildert haben, so dass nur noch ihr Zweck hervorzukehren bleibt.
In den spezifischen Konzentrationsmotiven war dem Maler eine ganz neuartige Aufgabe gestellt: die Schaffung einer Bilderschrift von hieroglyphischem Charakter, die etwas sehr viel Tieferes als die Spitzfindigkeit des Bilderrätsels zu bedeuten hat. Während das Bilderrebus aus der Zweiheit lebt, einen Gedanken einerseits ins kaum Entzifferbare zu verdunkeln, doch ihn andrerseits mit so viel sprechender Durchtriebenheit zu laden, dass der beabsichtigte Witz auch zünden kann, sind alle Hieroglyphen unsres Malers – nach jenem Wort der Genesis von der Zweieinigkeit in Einem Leib – auf eine Einheitsschau gegründet und ihre Schwerverständlichkeit geht nicht so sehr auf ein absichtliches Verrätseln, als gerade umgekehrt auf ihre unbedenkliche Ein-fältigkeit zurück. Die Sprungfeder der Hieroglyphen Boschs besteht in dem vollkommenen Wörtlichnehmen so grundeinfacher Aussagegehalte, dass man zunächst gar nicht auf den Gedanken kommt, dass in der simplen Sache, die man wirklich sieht, der ganze Tiefsinn stecke, sondern irgendwo im Übertragenen den Witz vermutet und eine geistreich zugeschliffene Pointe sucht, um schliesslich mit Verblüffung zu erkennen, dass tatsächlich die Sache selbst schon die Idee enthält. So kommt es bei dem scheinbar schwierigsten Symbol der Höllen-Tafel nur darauf an, die drei elementaren Wesenheiten: Baum, Ei

und Meer in ihren anschaulich genau fixierten Zuständen der Dürre, Leere und Vereisung wahrzunehmen und diese Eigenschaften auf den Generalnenner der Abgestorbenheit zu bringen, um das in diesem Negativ miteinbeschlossene Positiv: 'ursprünglich war es anders' zu erzielen. Wenn aber die Auflösbarkeit so einfach ist, warum ist dann bis heute niemand hinter diesen Sinn gekommen? Mit dieser Frage treffen wir genau den Punkt, an dem der Hochmeister als Pädagoge seinen Ausgang nahm. Die Antwort heisst in seinem Sinne: Weil euer Denken ein verkehrtes, ein unwesenhaftes Denken ist!

Der menschliche Verstand hat die ihm gegenüberstehende Erscheinungswelt mit einem Netz logischer Sinnbezüge und praktischer Nutzverbände überzogen und sich durch diese intellektuelle und materielle Weltbeherrschung unendlich weit von dem rein kreaturgemässen Mitteilhaben an der Schöpfungswelt entfernt, worin die Bruderschaft ihr Lebensideal erblickte. Erreicht etwa der Wortlaut 'Wasser' unser Ohr, gerinnt er sofort zur Begrifflichkeit, die uns an tausendfache Nutzbarkeiten denken lässt, innerhalb deren selbst dem einfachsten Gehirn der Anblick einer komplizierten Wasserleitung weit 'natürlicher' und 'selbstverständlicher' erscheint, als jene Hieroglyphe, die Bosch in seinem 'Baum des Lebens' zur Lobpreisung des Wassers aufgerichtet hat.

Dort quillt das Wasser als ein unfassliches Wunder: ein Element des finsteren Erdenschoosses, das sich im Unsichtbaren zu lichter Klarheit hochgeläutert hat, gleich den geheimnisvollen Kerngesteinen der Kristalle, die gleichfalls im Erdinnern zutiefst verborgen, ihre durchsichtigen Stereometrien bilden. Nun wird im Mittelpunkt des Paradieses zwischen den männlichen Potenzen der Kristalle und der urmütterlichen Wasserkraft jene elementarische Vermählung zum Ereignis, aus der die ganze Fruchtbarkeit der Schöpfung strömt.

Solch eine Auffassung des Wassers ist nicht auf intellektuellem Weg erzielt, der stets nur den beherrschenden Begriff erzweckt, noch

minder trübt sie irgendwelcher praktische Nutzgedanke. Sie ist aus einer reinen Schau emporgewachsen, die sich der menschlichen Interessensphäre ganz entwunden hat, um – völlig selbstvergessen – in die gott-ursprüngliche Wesenheit des Gegenstandes einzutauchen. Wie wir den Konzentrationspunkt schon als Zelle der Entselbstung und der Einswerdung mit dem Schöpfungsgrund erkannten, enthüllt die ihm entsprungene Hieroglyphe mit anschaulicher Überzeugungskraft den mystischen Satz, dass nur der eigenlos gewordene Mensch zu einem wesenhaften Menschen werden könne.

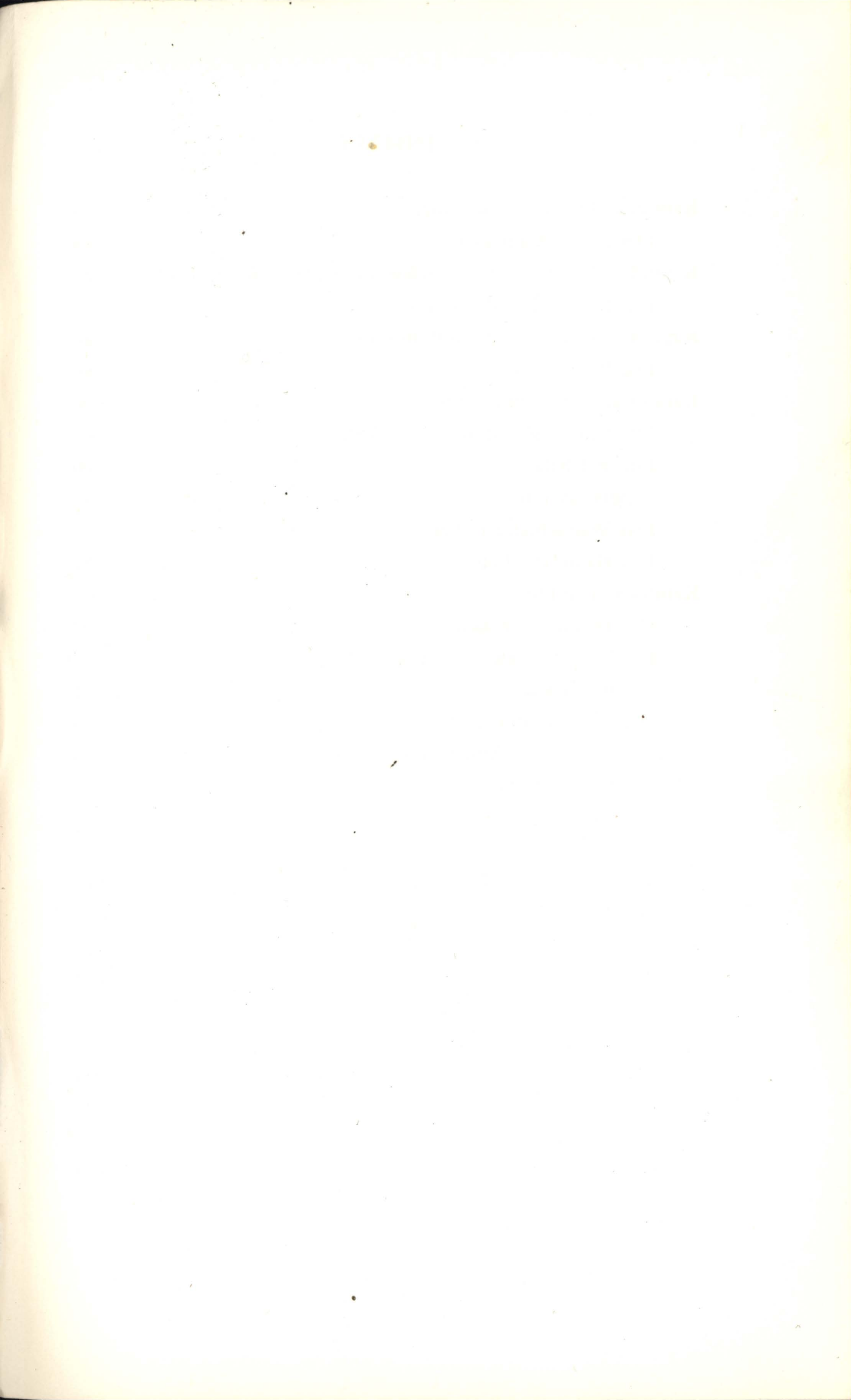
Hieronymus van Aken ist durch sein Zusammenwirken mit diesem grunderfahrenen und zielbewussten Pädagogen als Mensch und Maler erst zur Mündigkeit und wahren Meisterschaft gediehen, indem Begabungen, die bereits in ihm lagen, wie seine realistische Darstellungskunst, erweitert und vertieft, und Geistesmöglichkeiten, die er kaum erahnte, wie seine spiritualistische Durchdringungskraft, in planmässigen Übungen erschlossen wurden. Auch wurde seine Bildung im Gesamten, in der zuvor – charaktermässig kaum noch abgesetzt – kirchlich devote, zeitsatirische und schrullenhaft groteske Elemente durcheinanderspielten, in das Koordinatennetz der Wertordnungen einer universalen und systematisch streng geschlossenen Weltanschauung eingestiftet. Jedoch als Krone pädagogischer Vollendung bleibt hervorzuheben, dass Bosch durch den Ideengeber eine Sprache lernte, die – aus dem Seelengrund der Sympathie entsprungen und zum Bewusstsein der Humanität emporgefördert – so all-menschlich war, dass sie die Wesenheiten von Natur und Gott umspannen konnte.

Bosch wusste, was er diesem Hochmeister verdankte, und hat dies durch ein *Selbstbildnis* bezeugt, in dem er sich mit voller Offenheit, jedoch mit einer Abstand wahrenden Zurückhaltung zu ihm bekannte. Neben der Höhle des Pythagoras blickt uns aus jenem schmalen Zwischenraum, der das Profil der nackten Nonne von dem Johannesjüngling scheidet, ein Gesicht entgegen, das dem

markanten Selbstporträt der Wiener 'Kreuztragung' genau entspricht. Der Winkel, den er für den eigenen Auftritt wählte, ist bescheiden, doch desto überzeugender das stille Selbstbewusstsein, mit dem er sein breitstirniges Gesicht an diesem unscheinbaren Ort zur Geltung bringt. Die grossen schwarzen Augen blicken strikt geradeaus und zeugen, gleich dem fest verschlossenen Mund und der geradstämmigen, kräftigen Nase, für einen ernsten, aufrechten und gründlichen Charakter, der mit Gleichmütigkeit und Schweigen auf seinem ruhig, doch durchdringend angeschauten Ziel beharrt. Es ist die unbeirrbare Gesammeltheit eines an Konzentration gewöhnten Menschen, die uns aus diesem Selbstbildnis entgegenschaut.

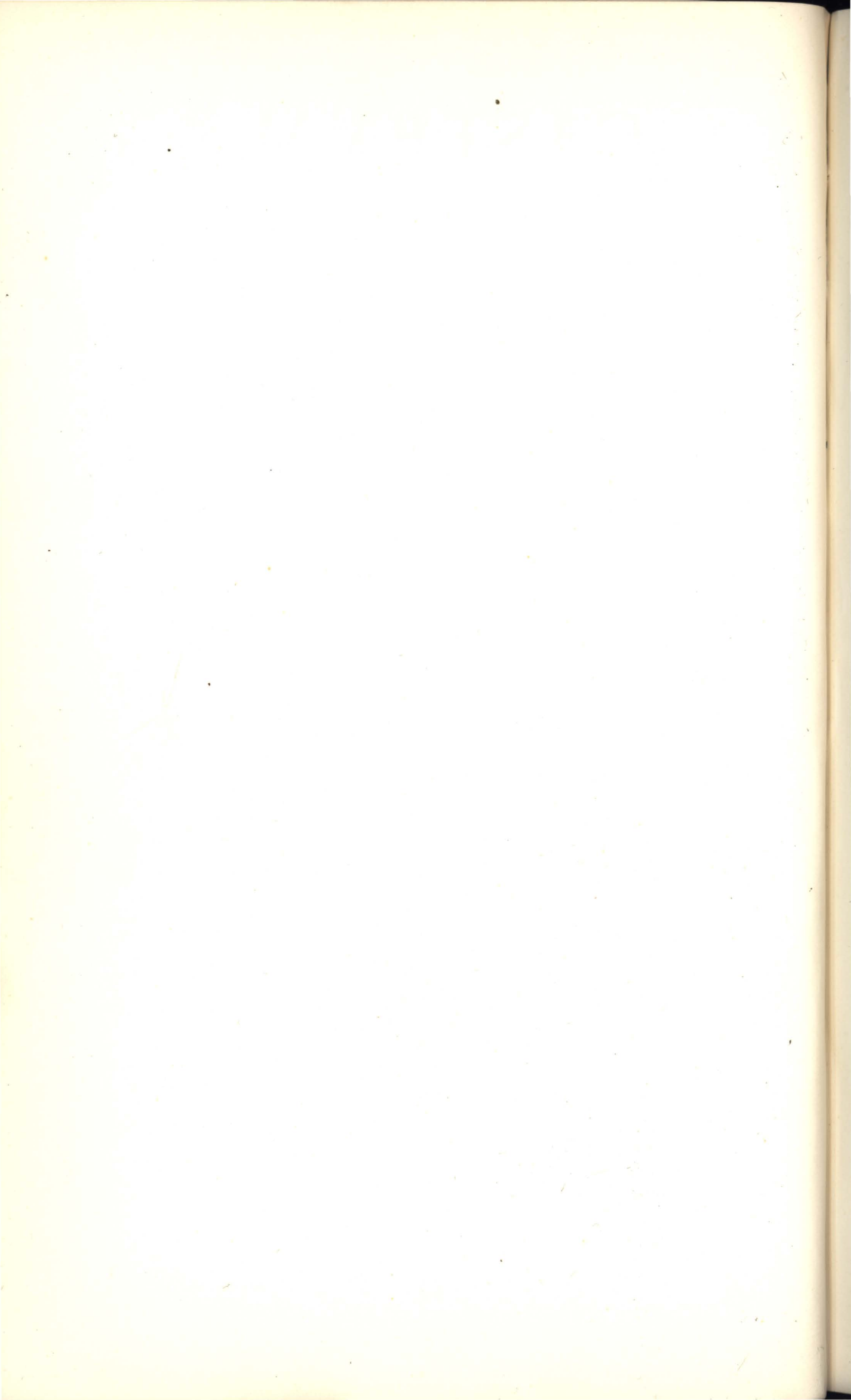
Dem einfachen und offenen Bekenntnis kommt eine dreifache Bedeutung zu: Es bietet zunächst einen Fingerzeig, das Bildwerk zu datieren, den wir jedoch erst in zwei Folgebänden uns zu eigen machen, worin die Werkgemeinschaft beider Männer – vom frühen 'Taschenspieler' bis zur abschliessenden 'Andacht zum Kinde' – chronologisch nachgewiesen wird. Für die Biographie des Meisters dokumentiert sein Selbstbildnis die Grundtatsache, dass Bosch selbst Mitglied der Freigeist-Gemeinde war. Hat er sich doch als Bruder unter Brüdern inmitten der zum 'Paradiese' Zugelassenen, das aber heisst als 'Eingeweihten' dargestellt. Am aufschlussreichsten aber ist das dritte, rein gesinnungshafte Zeugnis, das der so oft verlästerten Moral der Bruderschaft die höchste Ehre macht: Es ist die Selbstbescheidung, die er sich dem Hochmeister gegenüber auferlegt, indem er seinen Anteil an der Bildwerdung dieses gedankenträchtigen Schöpfungspsalmes dienstwillig bei der Höhle des Pythagoras vergräbt, statt ihn mit selbstbewusstem Anspruch auszurufen. Diese wie eine Selbstverständlichkeit geleistete Zurückhaltung hindert ihn keineswegs, sein eigenes Gesicht mit schlichtem Selbstbewusstsein darzustellen, wodurch er sich gerade als ein pflicht- und damit wertbewusstes Glied einer Gemeinschaft zu erkennen gibt.

Solche charaktervolle Haltung Boschs beweist, dass in dem Brüderkreis nicht jene oft geargwöhnte anarchische Verwilderung, sondern im Gegenteil eine verantwortungsbewusste Disziplin der Selbstbeschränkung und freiwilligen Unterordnung herrschte. Nur dieser Zucht und Sitte ist es zuzuschreiben, dass in unsrer Altarschöpfung die Grundformel des Freien Geistes von der 'Zweieinigkeit in Einem Leib' ihre vollkommene Erfüllung fand. Hier wuchs aus den getrennten Anteilen gleich hoher Denk-, Schau- und Gestaltungskraft ein Werk zusammen, das die Ideenwelt der Bruderschaft so umfassend repräsentiert, dass der Verlust des freigeistigen Schrifttums durch diese Bildurkunde wettgemacht erscheint. Denn dieses 'Tausendjährige Reich' vertritt das vorreformatorische Sektenchristentum, das bisher für die Kunstgeschichte nicht vorhanden war, so würdig und gewichtig, dass es sich neben der katholischen Altarsynthese der Gebrüder Eyck und den lutherischen Bekenntnistafeln Lucas Cranachs als hochragender Findlingsblock behaupten wird.



INHALT

CASTRVM PEREGRINI · HEFT LXXXVI-VII-VIII
wurde nach Angaben von Piet C. Cossee
bei der Druckerei Mouton & Co, Den Haag, hergestellt.
Dieses Exemplar trägt die Nummer
595



CASTRVM PEREGRINI LXXXIX

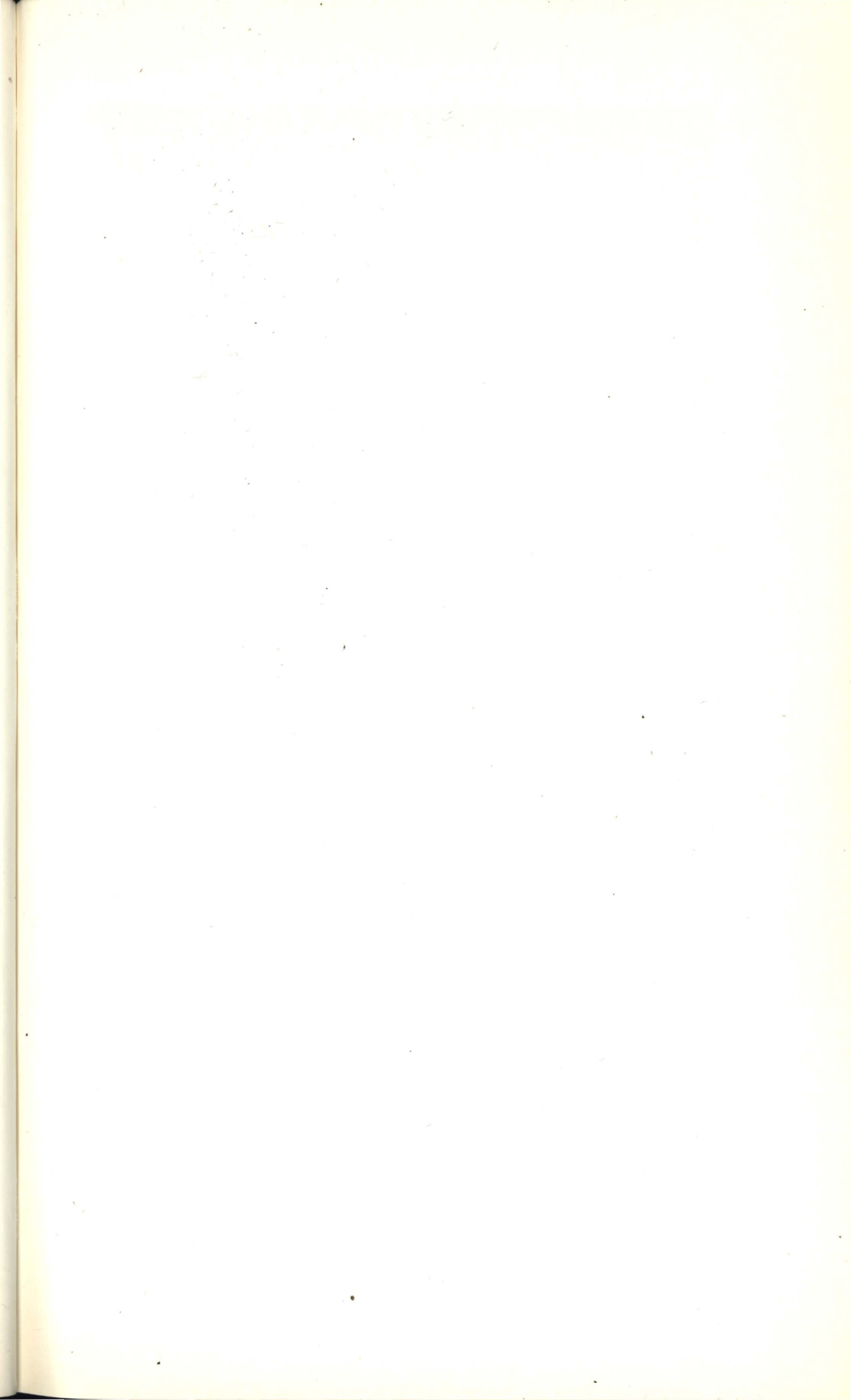


AMSTERDAM · MCMLXIX

CASTRVM PEREGRINI WURDE 1950 UNTER DER PATENSCHAFT VON
CARL AUGUST KLEIN†, WILHELM FRAENGER† UND LOTHAR HELBING BEGRÜNDET
VON J.E. ZEYLMANS VAN EMMICHOVEN
HERAUSGEBER UND SCHRIFTLEITUNG M.R. GOLDSCHMIDT.
POSTBOX 645 . AMSTERDAM

PRINTED IN THE NETHERLANDS

DIE CASTRVM PEREGRINI HEFTE ERSCHEINEN IN ZWANGLOSER FOLGE
FÜNFMAL JÄHRLICH IM GESAMTUMFANG VON CA. 400 SEITEN. IM
ABONNEMENT WERDEN DIE HEFTE IN EINER BESCHRÄNKTEN,
NUMERIERTEN AUFLAGE DIREKT ODER DURCH DIE BUCHHANDLUNG
GELIEFERT (HFL 31,75. DM 35,—. $ 9.—). ALLE PREISE ZUZÜGLICH VERSANDKOSTEN.



schliesslich - im Jahre 1926 - dazu kam, dass gerade bei Kurt Wolff Wolfskehls Übertragung von de Costers *Ulenspiegel* erscheinen konnte. Auch die in der Einleitung angedeutete "nähere persönliche Verbindung" scheint sonst nirgends belegt. Um so wichtiger, dass sie nun hier festgehalten bleibt.

MITTEILUNGEN ZU WILHELM FRAENGER
'DAS TAUSENDJÄHRIGE REICH'

Castrum Peregrini Heft LXXXVI-VII-VIII

Da die Mitteilungen zu Heft LXXXVI-VII-VIII nachzutragen sind, nutzen wir die sich bietende Gelegenheit, auf bis heute zum Bosch-Band vorliegende Leserstimmen einzugehen. Die Aufnahme war im Ausland, wo die englische bezw. französische Fassung erhältlich ist, weniger günstig als im deutschen Sprachbereich, wo das Wiedererscheinen eines Desiderats weithin begrüsst wurde. Einige Abonnenten empfanden, man habe ihnen den Neudruck eines Werkes geliefert, das sie bereits kannten und besassen. Auf Grund einer 1966 angestellten Recherche war ermittelt worden, dass voraussichtlich circa sechs Prozent der Castrum-Abonnenten als glückliche Besitzer der ersten Auflage gelten dürften. So erreichten uns auch, besonders von Jüngeren, Zuschriften des Danks und der Freude: Ein sonst wohl kaum erschwingliches, schon von den Älteren geschätztes Werk war ihnen auf denkbar günstige Weise zugekommen.

WILHELM FRAENGER UND DAS CASTRVM PEREGRINI. Fraenger zählt zu den dreien, unter deren Patenschaft das mittlerweile 18-jährige Castrum Peregrini 1951 aus der Taufe gehoben wurde. Vom ersten Heft an war Fraenger unersetzlicher Berater und regelmässiger Mitarbeiter. Drei Hefte werden von einem Beitrag Fraengers eröffnet (CP XIV, XXIX, LXXIX). Für drei weitere Hefte zeichnet er als alleiniger Verfasser (CP XXXII, LVIII, LXI). Bereits im 1. Heft führte er sich mit einer Bosch-Interpretation ein. Vier weitere Einzelinterpretationen aus diesem seinem eigensten, durch 25 Jahre hin erforschten Arbeitsgebiet folgten im 7. und 12. Jahrgang des CP. Ferner brachten wir Studien Fraengers zu James Ensor (CP XIV), Jörg Ratgeb (CP XXIX), Clemens Brentano (CP LXI), Henri Rousseau (CP LXXV), zuletzt noch zwei Studien über Rembrandt (CP LXXVIII und LXXIX). Überschaut man das Gesamtregister des Castrum Peregrini, so erscheint Fraenger in neun der achtzehn Jahrgänge und behauptet mit insgesamt über 500 Textseiten als Autor einen bedeutenden Platz.

NEUDRUCKE. Wir haben von Anfang an die Arbeiten Fraengers für wichtig genug erachtet, um – entgegen dem Usus der Zeitschrift – auch bereits Publiziertes in einer vom Autor durchgesehenen Form unseren Lesern zugänglich zu machen. Zu nennen sind der Ensor-Aufsatz (1953), vier Bosch-Interpretationen (1957/58 und 1963), die Nachprüfung zu Brentanos 'Alhambra' (1964), die Studie zu Rembrandts 'Claudius Civilis' (1967).

DEUTSCH-HOLLÄNDISCHES GEISTESLEBEN. Die Pflege der nachbarlichen Beziehungen begleitet als ein Generalbass unsere in Holland erscheinende deutschsprachige Zeitschrift. Ein Doppelheft 'Deutsche erfahren Holland' (CP XXVII-VIII) verfolgte das vom ausgehenden Mittelalter an sich komplizierende Verhältnis der beiden Länder. Das 'Goldene Zeitalter' Hollands kam in Hoorwegs Studie über P. C. Hooft und den Muiderkreis (CP XVI) und in Karl Wolfskehls Lob auf Vondel zur Darstellung (CP VIII). Bereits im ersten Jahrgang war ein Heft ausschliesslich Stefan George und Albert Verwey gewidmet (CP III). Der Verfasser, C. M. Hoorweg, rundete sein Thema in weiteren Aufsätzen über die sich um Kloos und Verwey bildende Achtziger Bewegung holländischer Dichter (CP XXIV und XLVI). Hierher gehören ferner Karl Wolfskehls Gedicht an Verwey (CP XIV) sowie sein Nachruf auf den mit Verwey befreundeten Maler Floris Verster (CP XLI) und seine Betrachtung über 'Holländische Eigenart' (CP XLI). Zweige der holländischen Wissenschaft sind im Castrum durch den Germanisten Jan Aler (CP XXXIV), den Altphilologen A. D. Leeman (CP LXX) und den Leben-Jesu-Forscher A. Gaaikema vertreten (CP XII). Aus der modernen und jungen Dichtung der Niederlande stellten wir in deutschen Übertragungen vor: Andries de Hoghe (XXIV), A. Roland Holst (XXIV, XXX, LXV), Jac. van Hattum (LXV), Hans Lodeizen (XXIV), Vincent Weyand (XIV, XXIV), G. van Emmichoven (I), C. M. Hoorweg (XL), Reinout Vrijling (LIII). Das Mutter-Henschel-Heft (V), der Nachruf auf den Maler Herbert Fiedler (LI) und der Brief über Max Beckmanns 'Argonauten'-Triptychon (XXXIII) galten drei nach Holland emigrierten, uns persönlich verbundenen deutschen Zeitgenossen.
Auch in diesem Zusammenhang ist Fraengers langjährige Beschäftigung mit niederländischer Malerei von Belang. Er selbst nahm seinerseits bei Besuchen in Holland lebendigen Anteil an den Arbeiten unserer hiesigen Künstlerfreunde: Gisèle van Waterschoot van der Gracht (X und LXV), Peter Goldschmidt (II und X), Simon van Keulen (I, VIII, X, XXX, XL), Haro Op het Veld (VI, X, XXXVI-VII).

'DAS TAUSENDJÄHRIGE REICH'. Das seit seinem Erscheinen im Winkler Verlag, Coburg 1947 (142 Seiten), zu internationalem Ruf gelangte 'Tausendjährige Reich' ist heute als das Hauptwerk Wilhelm Fraengers anzusprechen. Englische und französische Übersetzungen liegen vor: 'The Millenium', Faber & Faber, London 1952, und 'Le Royaume Millenaire', Éditions Denoël, Paris 1966. Der deutsche Text ist seit Jahren vergriffen.
Boschs Gemälde, das eine Mal 'Nach der Sintflut', das andere Mal 'Das Paradies der Lüste' betitelt, ist bald von der pathologischen, bald von der folkloristischen

Seite her gedeutet worden. Vor Fraengers Blick erschliesst es sich Detail für Detail als die gezielte, wenn auch symbolisch verhüllte Aussage einer ketzerischen Lebens- und Liebesgemeinschaft. Fraenger geht davon aus, dass Bosch in enger Zusammenarbeit mit einem Auftraggeber, dem holländischen Judenchristen Jacob van Almaengien, das Bekenntnis der Brüder und Schwestern des Freien Geistes zur künstlerischen Darstellung gebracht habe. Begabt mit einem ebenso starken Einfühlungs- wie Ausdrucksvermögen unternimmt Fraenger den Versuch, dem wohl geheimnisvollsten Bild der niederländischen Malerei seinen Ort innerhalb der europäischen Geistesgeschichte zuzuweisen. Als kundiger Häresiologe führt er zu den Ketzern und Sektierern, den Verschollenen und Vergessenen einer bedeutsamen, meist untergründigen Bewegung, die die christliche Erlösungslehre mit dem Gedankengut hellenischer Naturphilosophie verschmelzen und gnostische Erkenntnisse aus den Praktiken magischer und erotischer Therapeutik gewinnen wollte.

Als Interpretation stellt 'Das Tausendjährige Reich' einen Vorstoss in Neuland dar, vergleichbar etwa demjenigen Bachofens in die antike Symbolik. Die gleichzeitig mit Fraengers Arbeiten im CP erschienenen, von der Vorstellung einer *tradition intégrale* ausgehenden Untersuchungen über das templerische, rosenkreuzerische und christologische Erbe in der Dichtung Stefan Georges sind in gewissem Sinne ein verwandter Vorstoss (CP I, VI, X und XV).

Fraengers Thesen sind seit ihrem Erscheinen Gegenstand einer heftigen, noch nicht abgeschlossenen Polemik. Als im Februar dieses Jahres im Londoner Warburg Institut Ernst Gombrich sich mit Fraengers Bosch-Interpretationen auseinandersetzte, bot er wegen des ungewöhnlich starken Interesses für den nächsten Tag eine Wiederholung seines Vortrags an. Bis 1963 hat Fraenger sich als Wissenschafter eingehend mit der Fachforschung befasst, besonders mit den Bosch-Büchern von Charles de Tolnay (1937), Ludwig von Baldass (1943, 1959[2]), Jacques Combes (1946), Jan Mosmans (1947), Clement A. Wertheim-Aymés (1961). Seine Stellungnahmen und Repliken verfolge man in CP LVIII (1963).

Aber nicht nur die Fachwelt steht in Diskussion. Wer den Andrang internationaler Jugend bei der Bosch-Ausstellung in Hertogenbosch erlebte oder die begeisterte Presse zu Gesicht bekam, die dieser eher bescheidenen Bilderschau in der 'International Times' und in anderen Blättern des Hippie-Untergrundes zuteil wurde, der weiss, dass von Hieronymus Bosch auf heutige junge Menschen eine eigentümliche Faszination ausgeht. Die Ursachen dieses Phänomens sind verschieden, ja untereinander widersprüchlich. Auch Missverständnisse, zum Teil fruchtbarer Natur, liegen vor. Der wiederauflebende Surrealismus, eine populär gewordene Tiefenpsychologie, der Versuch, neue Lebensgemein-

schaften auf einer aller Tabus entledigten Triebfreiheit zu gründen – kurz, der unser durchrationalisiertes Leben wieder aufbrechende Protest des Irrationalen fühlt sich von Bosch angesprochen und in einer kaum definierten Weise bestätigt. Was Wunder, dass die französische Ausgabe von Fraengers Buch bei den jungen Intellektuellen in Paris leidenschaftlich diskutiert wird. Freilich zeigt Fraenger, ganz im Gegensatz zum heutigen Irrationalismus und Libertinismus, das grossartige Werk eines Kultmalers, der, gemeinsam mit seinem geistigen Inspirator, im objektiven Bereich der Symbole das Leben einer religiös wie menschlich gebundenen Gemeinschaft dokumentiert hat.

ZUR VERANTWORTUNG DER ZWEITEN AUFLAGE. Als Druckvorlage diente das Handexemplar des Autors. Der Text weist eine genaue stilistische Durchsicht sowie zahlreiche sachliche Berichtigungen auf, die durchgehend berücksichtigt wurden. Grössere Veränderungen erführen die Kapitel 2, 3, 4 und 7. – Kap. 2: Streichungen im Abschnitt über die Brüder und Schwestern des Freien Geistes. Kap. 3: Einfügung über den schöpferischen Nebel (S. 47). Kap. 4: Neufassung des zweiten Absatzes (S. 60) sowie des Abschnittes über die Pupille als Konzentrationspunkt (S. 84-86) und entsprechende Streichung am Schluss des Kapitels. Kap. 7: Im Abschnitt über die Höhle des Pythagoras grössere Einfügung über religionsgeschichtliche Zusammenhänge (S. 204). – Die Übersetzungen lateinischer und französischer Zitate in Petitdruck wurden vom Verlag zu besserem Verständnis beigefügt.

Das Bildmaterial der zweiten Auflage hält sich an die vom Autor getroffene, für seinen Text erforderliche Wahl. Den Tafeln I-X der 1. Auflage entsprechen in der 2. Auflage mit neuer Numerierung die Abbildungen 2-8 und 10-19. Die im Anhang zur 1. Auflage lose beigelegten Tafeln wurden in der 2. Auflage durch zwei zusätzliche mitgebundene Ausschnitte ersetzt (Abb. 1 und 9). Der in der 1. Auflage aus Tafel X/3 vergrösserte Porträt-Ausschnitt X/2 blieb fort.

Im übrigen verweisen wir auf die heute vorliegenden, meist vorzüglich hergestellten Reproduktionsbände, mit denen zu konkurrieren weder unseren Möglichkeiten noch unserer Absicht entsprach. Zu empfehlen ist etwa der im Holle Verlag, Baden-Baden 1965, erschienene Band von Charles de Tolnay (DM 168,—).

VORAUSBLICK. Es erfüllt uns mit Genugtuung, die Gesammelten Schriften Wilhelm Fraengers im Verlag Castrum Peregrini anzeigen zu dürfen. 'Das Tausendjährige Reich' erscheint als Band I der Gesammelten Schriften. (Ausserhalb des Zeitschriften-Abonnements im Ganzleinenband Hfl 32.—. DM 35.50).

Dass die Aufmerksamkeit dieses blicksicheren Kunsthistorikers neben dem Meister der älteren niederländischen Malerei auch neueren Künstlern galt und sich mit grosser Offenheit gerade den Jüngsten seiner Zeit zuwandte, wird die in Vorbereitung befindliche Sammlung seiner Vorträge und Aufsätze zeigen.

Über GERHARD FROMMEL, geb. 1906, Professor für Kompositionslehre an der Staatlichen Musikhochschule in Frankfurt, cf CP LXXV S. 73 ff.

CARL SPORN, geb. 1912, Oberstudienrat in Frankfurt am Main, war Schüler von Walter F. Otto, Karl Reinhardt und Max Kommerell. Die frühe Begegnung mit dem Bamberger Arzt und Musiker Erich Wolff (*Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart*, Breslau 1923) war für seine weitere geistige Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Von Carl Sporn brachten wir schon 1957 in Heft XXXI eine Abschiedsrede für die Abiturienten seines Realgymnasiums: *Charakter und Schicksal.*

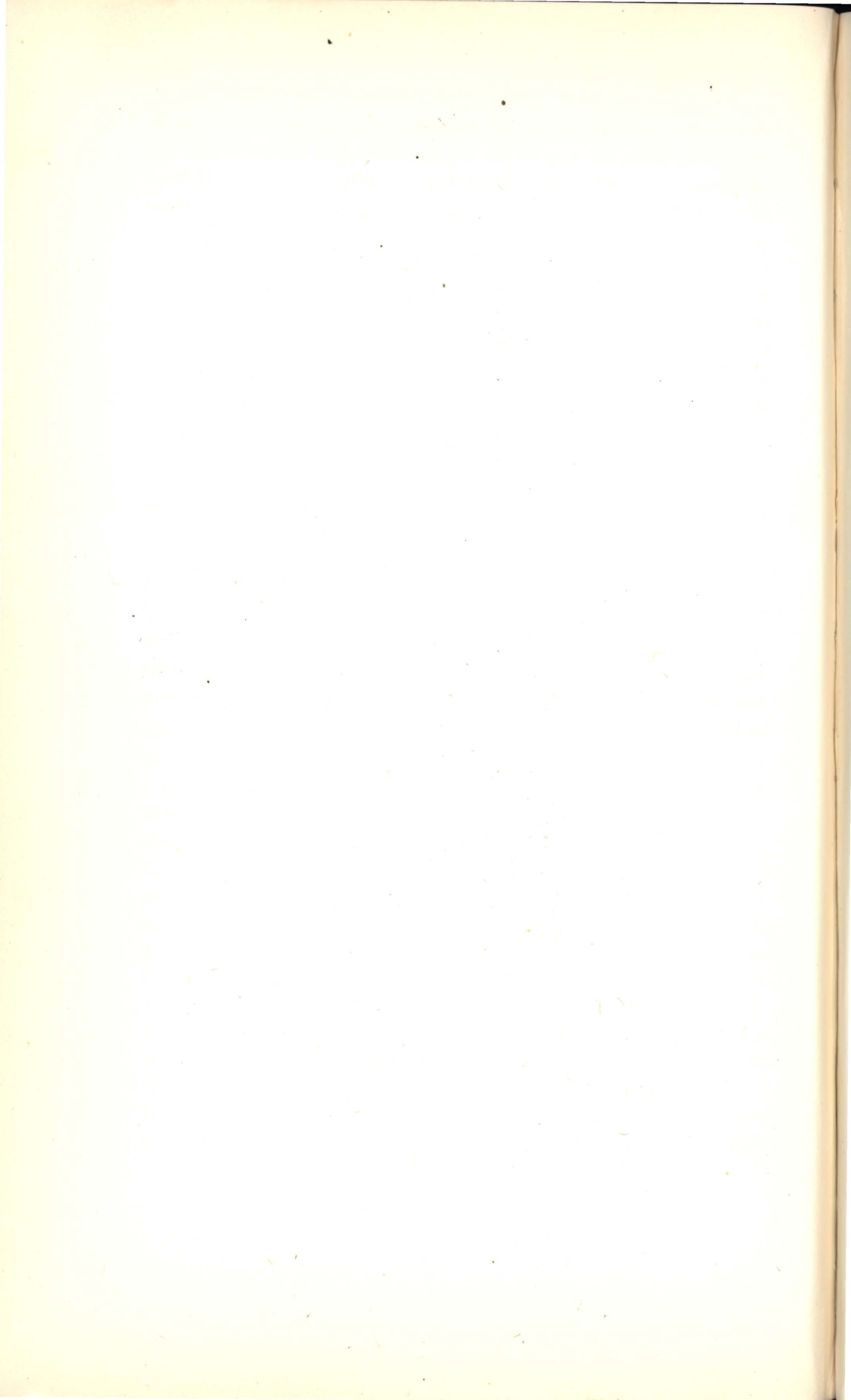
ARTHUR R. EVANS, JR., geb. 1926 in La Crosse, Wisconsin, beschloss sein Studium der Romanistik an der University of Minnesota. Heute Professor an der Emory University, Atlanta, Georgia. 1964 veröffentlichte er in der John Hopkins University Press ein Buch über den literarischen Stil des französischen Kunsthistorikers Eugène Fromentin. Nach Aufsätzen über Balzac, Claudel, Lampedusa und über die französische Barockdichtung schrieb er unlängst ein Essay über Ernst Robert Curtius als europäischen Kritiker.

HELLMUT RITTER wurde in Hessisch-Lichtenau am 27. Februar 1892 geboren. Als Emeritus der Universität Frankfurt lebt er heute in Istanbul. 340 Bücher, Aufsätze, Rezensionen etc. enthält das Verzeichnis seiner Schriften, das 1967 in Leiden bei Brill erschienen ist. Hellmut Ritter ist heute der Nestor der deutschen Orientalistik. Er hat durch sein Werk die europäische Tradition dieser vergleichsweise jungen Wissenschaft in grossartiger Weise fortgesetzt. Seine Erstveröffentlichung 1923 (bei Eugen Diederichs, Jena) ist das aus persischen und arabischen Quellen in Auswahl übertragene *Elixier der Glückseligkeit* des berühmten sufischen Gelehrten Al Ghasali. Dieses als mystisch-ethisches Vademecum des Islam verbreitete Traktat über Selbsterkenntnis, über die Pflichten der Freundschaft und Bruderschaft und über die Liebe fand weit über den engeren Kreis der Wissenschaft hinaus lebendige Aufnahme; es wurde 1959 neu aufgelegt. Unter Ritters Veröffentlichungen seien besonders genannt die 1924, 1941 und 1953 von ihm herausgegebenen *Türkischen Schattenspiele*, sowie *Das Meer der Seele* mit dem Untertitel "Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin 'Attār", Leiden 1955. Dieses fast 800 Seiten umfassende Werk gehört zu jenen Eindeutschungen, die uns den essentiellen Zugang zu einer ergreifenden

Fremdwelt ermöglichen. 1959 erschien als Band 19 der *Bibliotheca Islamica*, deren Herausgeber Ritter seit 1929 ist, das aus dem Arabischen übersetzte Buch *Die Geheimnisse der Wortkunst* des 'Abdalqāhir al-Curcāni (479 Seiten). Hellmut Ritter hat mit seinem Freunde, dem Islamisten und späteren preussischen Kultusminister C. H. Becker und dem Basler R. Tschudi die Zeitschrift für Geschichte und Kultur des vorderen Orients *Der Islam* (1910ff) herausgegeben, sowie seit 1948 (Band 1) die Zeitschrift der Internationalen Gesellschaft für Orientforschung *Oriens*.

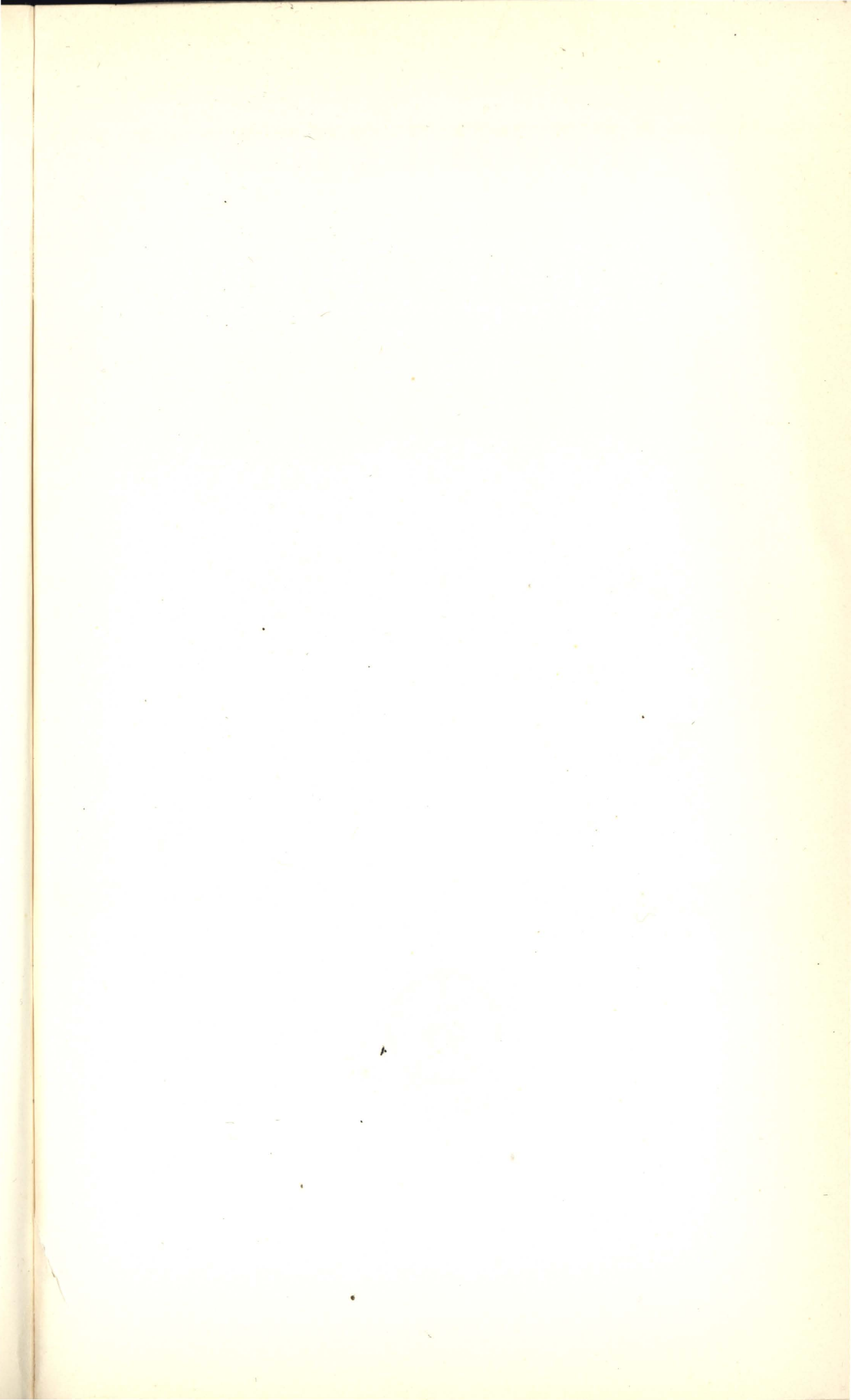
Ritter, der sich in den letzten Jahren um die systematische Erforschung der Handschriften in türkischen Bibliotheken besonders verdient gemacht hat, ist unter anderem korrespondierendes Mitglied der Académie Arabe in Damaskus. Wir sind ihm für die Überlassung der von ihm eingeleiteten und übersetzten Gedichte zu besonderem Dank verpflichtet.

PATRICK COHEN, geb. 1904 in Hamburg. Als Architekt unter Bonatz in Stuttgart ausgebildet, lebte er von 1935 bis 1946 in Palästina, später in Kanada und England. Dort entstanden – wie uns der Verfasser mitteilt – "erste dichterische Versuche, ermutigt und gefördert von den Freunden Walter Jablonski und Frederick P. Bargebuhr". Einige Gedichte erschienen durch Vermittlung von H. O. Eberl als Sonderdrucke bei Blaschker, Berlin, weitere 1966 in der Zeitschrift *Paian*. 1962 wurden bei einem Gedenkabend für H. O. Eberl in Berlin u.a. Dichtungen von Hans Brasch, Wolfram von den Steinen, Walter Jablonski, Kurt Messow und Patrick Cohen vorgetragen.



INHALT

CASTRVM PEREGRINI · HEFT LXXXIX
wurde nach Angaben von Piet C. Cossee
bei der Druckerei Mouton & Co, Den Haag, hergestellt.
Dieses Exemplar trägt die Nummer
95




UNIVERSITÄTS
WIEN
BIBLIOTHEK

UB
+AM381758906

CASTRUM 86 - 90.

CASTRUM 86 - 90.

709358

